Il decoro della favela. Hélio Oiticica e il Parangolé

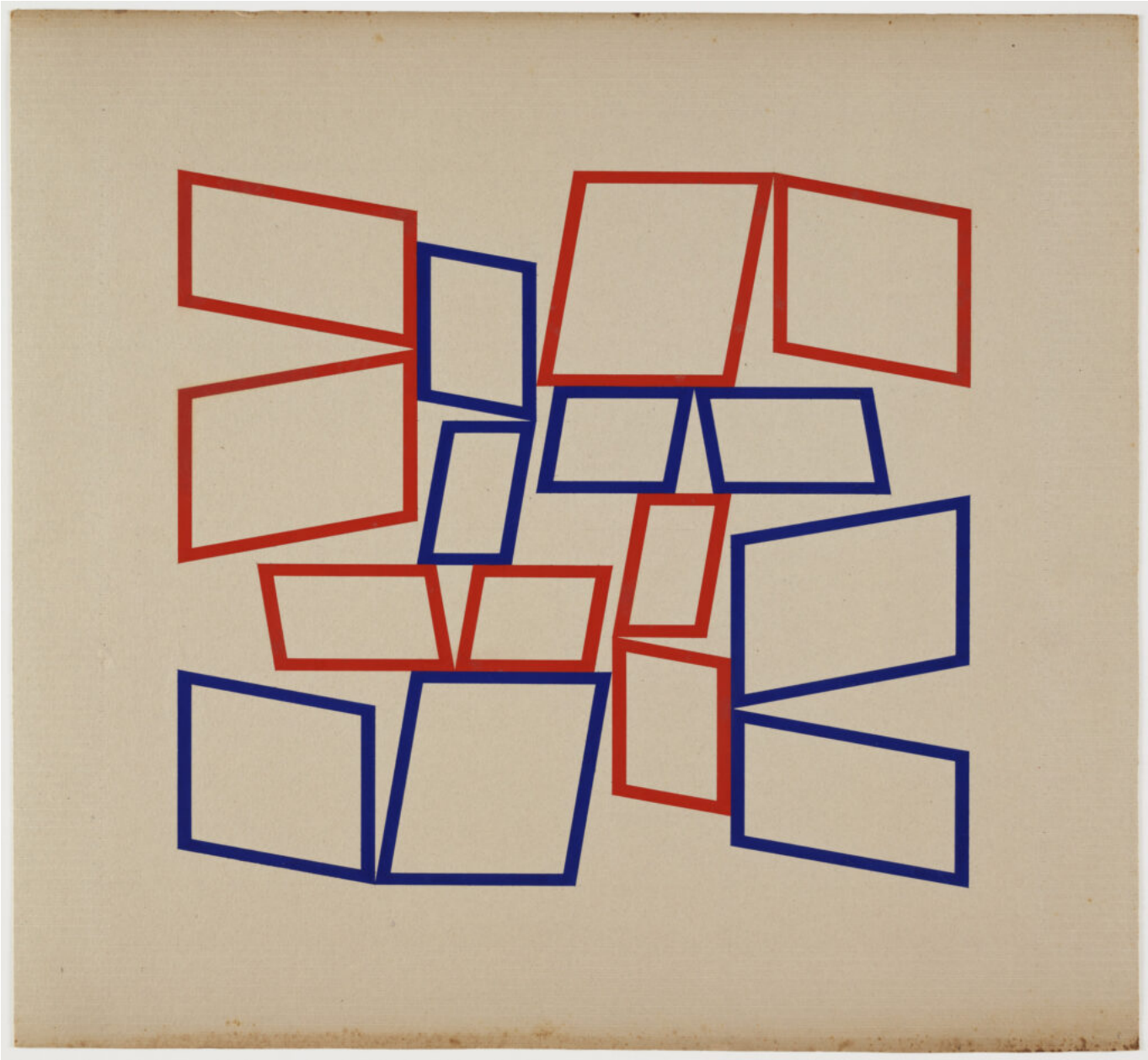


di Simone Martinotta

Hélio Oiticica: cenni biografici

Il modernismo di matrice europea, radicato nelle avanguardie storiche, ha programmaticamente emarginato le pratiche connesse all'artigianato e alla decorazione. Le correnti artistiche del vecchio continente si sono tenute lontane dal rischio ornamentale, e solo sul finire del '900 si è avuta una riscoperta, seppur parziale, delle risorse dell'ornamento applicate alla pittura, alla scultura, all'architettura.

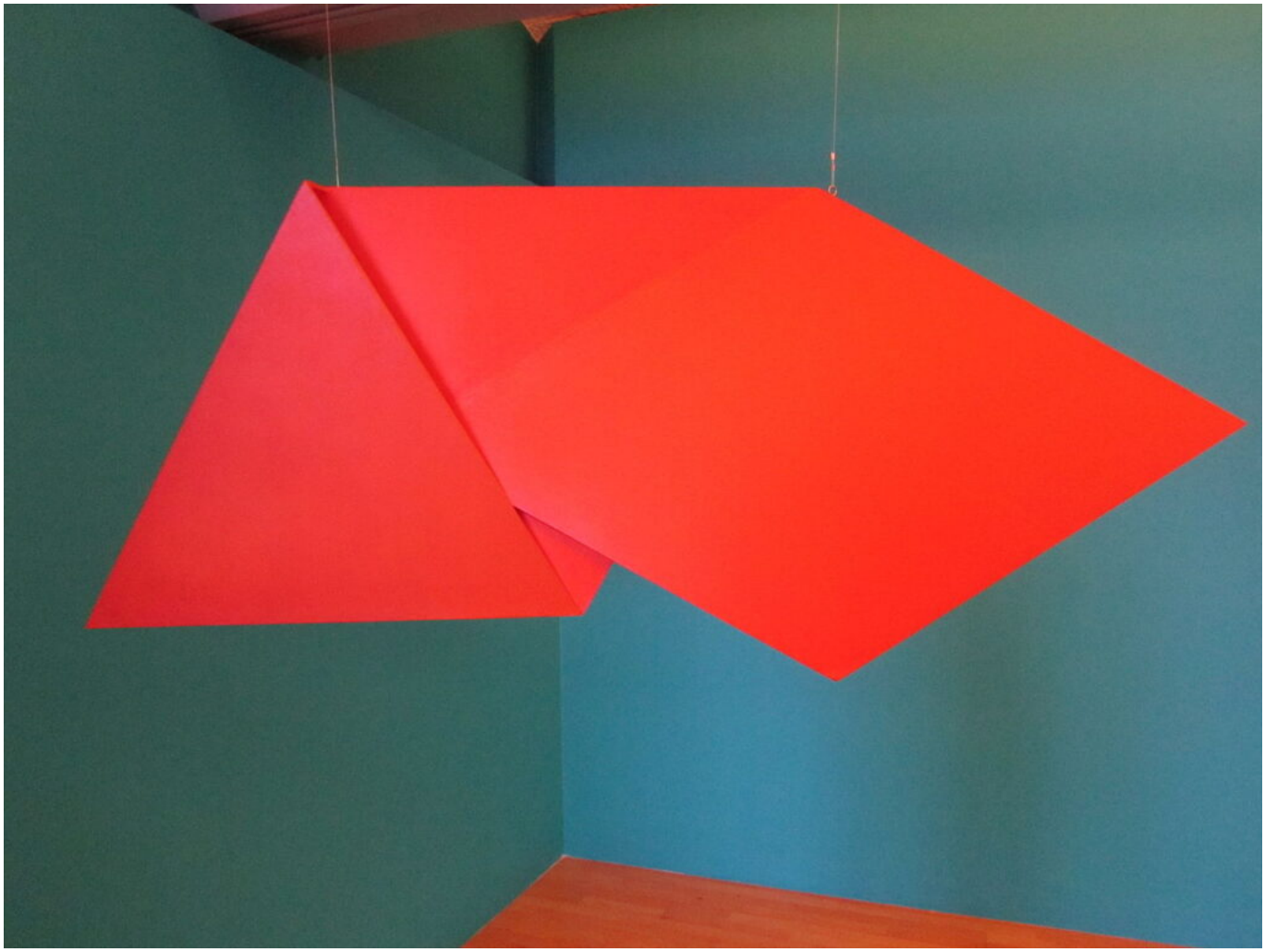
Ma nelle periferie del mondo occidentale, i tabù modernisti hanno avuto un impatto minore, non tale da cancellare del tutto il ricordo delle tradizioni indigene che vi avevano regnato fino a poco tempo prima. Pur se formati alla cultura accademica di stampo europeo, gli artisti che hanno agito in quei contesti hanno quindi potuto svolgere un ruolo pionieristico. Con un certo anticipo dovuto al fatto di trovarsi in una posizione di frontiera, essi hanno potuto riscoprire, insieme al fascino delle culture nate dall'incontro fra popolazioni autoctone e colonizzatori europei, quel patrimonio visuale che, nella civilissima Europa, appariva piuttosto un residuo arcaico, una curiosità folkloristica inadatta a un contesto comunicativo moderno, organizzato ed efficiente [1].



Hélio Oiticica, Metaesquema No. 4066, 1958, gouache su carta, cm. 53,3 x 58,1, New York, MoMA (photo credits Projeto Hélio Oiticica).

Un esempio di tutto ciò, lo offre uno dei più importanti artisti sudamericani attivi nel secondo ‘900, in ambito astrattista prima, concettuale-performativo poi: il brasiliano Hélio Oiticica (1937-1980) [2]. Discendente di una famiglia borghese di Rio de Janeiro – dunque un *carioca*, come vengono chiamati gli abitanti di vecchia data di quella città – il giovane Hélio si formò in un ambiente culturale vivace e cosmopolita. Il padre José Oiticica, poeta, drammaturgo, filologo, militante anarchico, fu tra i maggiori esponenti della scena culturale e politica brasiliana tra le due guerre mondiali. Tra il 1947 e il 1954, José visse con tutta la famiglia negli Stati Uniti, dove Hélio sarebbe tornato molti anni dopo, usufruendo di una borsa di studio Guggenheim che gli consentì di vivere e lavorare a New York tra il 1971 e il 1977.

Superate le pressioni paterne volte a indirizzarlo agli studi ingegneristici, Hélio venne a contatto con le fonti dell'arte astratta internazionale: da Malevič a Klee a Mondrian. Fu proprio l'opera di quest'ultimo, morto a New York nel 1944 e notissimo anche nelle Americhe, a esercitare l'influenza più vistosa sugli esordi del giovane artista, che ben presto avvertì i limiti della bidimensionalità pittorica e cominciò a sperimentare forme miste, articolate nello spazio.



Hélio Oiticica, Relevo espacial, 1959, acrilico su compensato, c. 62,5 x 48 x 15,3, Liverpool, Tate Gallery (Wikimedia).

La svolta determinante nel percorso artistico di Oiticica si verificò nel 1964, in concomitanza con un soggiorno nel quartiere di Mangueira, nel cuore dell'agglomerato urbano di Rio, dove frequentò la locale scuola di samba, una delle più importanti del Brasile. Fu durante quell'esperienza che Hélio iniziò a concepire opere di natura partecipativa, dinamica, gioiosamente politica, dando inizio alle serie dei *Parangolés* (1964-79). Il suo lavoro trovava alimento nelle consuetudini delle *favelas* – le baraccopoli ospitanti i più poveri ed emarginati – e, in particolare, nel ruolo sociale e organizzativo che il ballo, i costumi, il carnevale, i carri allegorici svolgevano all'interno della comunità.

La capacità di agganciarsi a queste tradizioni meticce, producendone una rilettura creativamente molto libera, accomunava il lavoro di Oiticica a quanto stava avvenendo in quegli stessi anni in campo musicale, teatrale, poetico e cinematografico, col movimento tropicalista. Sullo sfondo, la dittatura militare che, dall'aprile 1964 fino a tutti gli anni '70, tornando gradualmente alla democrazia negli anni '80, governò il paese, imponendo il silenzio e l'esilio agli oppositori [3].

Nel 1969, ottenuta una *Artist Residence* presso la Sussex University di Brighton, Oiticica si trasferì da Rio a Londra, dove espose alla Whitechapel Gallery. L'anno successivo, fu tra gli artisti inclusi nella grande mostra *Information*, tenutasi al MoMA di New York per fare il punto sulle ricerche in ambito concettuale [4]. La permanenza a New York promosse la sua fama internazionale e, insieme ad essa, una visione inedita della cultura popolare brasiliana. Non solo le arti visive, ma anche il giornalismo e il reportage fotografico devono molto all'ottica sociologica e antropologica da lui impostata.

Rientrato in Brasile, l'artista vi morì a quarantadue anni, a causa di un'emorragia cerebrale. Tra le iniziative ancor oggi legate alla sua eredità spirituale, ricordiamo "Parangolé. A journal about the urbanised planet", rivista annuale di design, architettura, urbanistica, per ora ferma al primo numero, uscito nel 2021 [5].



Hélio Oiticica fotografato nel 1969 alla Whitechapel Gallery di Londra, mentre indossa il Parangolé P8 – Capa 5 (Courtesy César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro).

Gli esordi neoavanguardisti

Nell'arte degli anni '50, concretismo ed eredità neoplasticista diedero luogo a una ricca fioritura pittorica. Ad essa attingeva anche l'avanguardia brasiliana di stanza a Rio, formata da artisti di discendenza e cultura europea, in seno alla quale si formò il giovane Oiticica [6]. Nel 1954-55 egli aderì al *Grupo Frente* capeggiato da Ivan Serpa, culla del concretismo brasiliano. In questa sua prima fase pittorica, Oiticica produsse opere caratterizzate dall'utilizzo di forme geometriche regolari, dal ventaglio cromatico inizialmente ridotto, poi via via più ampio, ad abbracciare tinte meno convenzionali. L'interesse dell'artista per le strutture ritmiche, dotate di un certo grado di modularità e ricorsività, colpisce fin da queste prime prove.

Nel 1959, Oiticica entrò a far parte (con Amilcar De Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e altri) del Neoconcretismo, nuovo raggruppamento sorto a Rio, in sintonia con gli stimoli provenienti dal fronte postinformale, pop e neodada. In tale contesto, la bidimensionalità pittorica

appariva un limite non più invalicabile, e prendevano vita operazioni tridimensionali-ambientali, in cui la contemplazione distaccata cedeva il passo a un coinvolgimento fisico diretto. Tra le opere risalenti a questa fase spicca la serie delle *Invencoes* (1959), pannelli lignei di forma quadrata, di trenta centimetri di lato, realizzati col fine ultimo di servirsi del colore per azzerare i canoni della pittura, ma comunque rimanendo in stretto contatto con essa. Essi rappresentano una tappa importante nel lavoro dell'artista brasiliano: la prima nel processo di transizione che doveva condurlo a una tipologia installativa, avente come elemento vitale il fruitore stesso.



Hélio Oiticica, Grande Núcleo, 1960, acrilico su legno, Rio de Janeiro, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (foto Billie Grace Ward/Wikimedia, scattata nel 2017 durante l'esposizione " Hélio Oiticica: To Organize Delirium", New York, Whitney Museum).

Nel 1961 il gruppo neoconcretista, minato dai dissidi interni e dagli scontri ideologici in atto nel paese, si sciolse. Lygia Clark e lo stesso Oiticica reagirono imboccando la strada di quella che, più avanti, avrebbe preso il nome di arte concettuale. Ma del concettualismo Oiticica non abbracciò mai la tendenza alla smaterializzazione, alla tautologia. La relazione tra corpo e spazio era al centro dei suoi interessi, e lo portò a sviluppare un tipo di scultura-oggetto versatile, leggera, transeunte. Ne è un esempio già

chiaramente leggibile la serie intitolata *Bólides* (1963-79), costituita di supporti lignei impilati, intorno ai quali il fruitore si dispone con l'obiettivo di indagarne la dimensione spaziale a 360 gradi.

Il passaggio all'installazione su scala ambientale, fisicamente attraversabile, è ben illustrato, qualche tempo dopo, da *Tropicalia* (1967), installazione (*penetrável*, secondo il neologismo portoghese-brasiliano coniato dall'artista) realizzata con materiali poveri quali legno grezzo, materie plastiche, elementi vegetali, volti a ricreare il senso di provvisorietà, di realtà urbana in perenne divenire, tipico della baraccopoli.



Hélio Oiticica fotografato nel 1967 al MAM di Rio de Janeiro, in occasione della prima esposizione pubblica di "Tropicalia" (Courtesy César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro).

Il Parangolé

Il lavoro compiuto dall'artista brasiliano sullo spazio concretamente

umanizzato e vissuto, culminò nell’elaborazione, a partire dal 1964, di più serie di opere indossabili denominate *Parangolés*. Il termine ebbe grande fortuna, tanto da essere usato per tenere a battesimo, molti anni più tardi, un notissimo gruppo musicale di Salvador de Bahia. Pochi ricordano che fu proprio Oiticica, col suo talento di funambolo della parola, a farla circolare, in quell’accezione identitaria di cui si fa tuttora ampio uso [7].

Nella realtà multietnica di Mangueira, l’artista entrò in contatto diretto con usi e costumi propri del grado più basso della piramide sociale brasiliana. Frequentando la scuola di samba del quartiere, egli cominciò a elaborare fantasiosi costumi simili a stendardi ripiegabili, realizzato con materiali poverissimi, ma composti in modo efficace ed armonico, per sublimare un comune oggetto scenico in emblema della condizione di invisibilità riguardante una fetta significativa della popolazione. Agitati dai movimenti della danza, i costumi si risolvevano in sculture mobili, assecondando quella vena ludica, dionisiaca, proiettata nell’azione corporea, che sempre più si imponeva nella produzione di Oiticica. Non di rado essi erano corredati di scritte dal sapore poetico e politico al tempo stesso, messe in bella vista durante la *performance*. L’apparizione del *Parangolé* al Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro, in occasione della mostra *Opinião 65* (1965), fece subito scandalo. La *performance* collettiva che ne prevedeva l’uso, dovette svolgersi all’esterno del museo.



Nildo, abitante di Mangueira, con il Parangolé P15 – Capa 11, recante l'iscrizione "Eu encorporo a revolta", fotografato nel 1967 (Courtesy César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro).

Fu grazie alla forza comunicativa di un oggetto anomalo come il *Parangolé*, che le tematiche dell'esclusione e della marginalità iniziarono a suscitare un interesse non semplicemente esotico o folkloristico. Con Oiticica – che, fra l'altro, non faceva mistero della propria omosessualità, precorrendo una modalità comunicativa destinata a diffondersi solo molto più tardi – la pratica artistica divenne veicolo di diffusione di istanze di riscatto individuali e collettive, tradotte in emblemi visivamente pregnanti, antiintellettualistici, lontani dai sottili equilibrismi delle neoavanguardie. Il suo lavoro contribuì a un profondo ripensamento

dell’immagine del Brasile e dei suoi abitanti, mettendo in crisi i pittoreschi *clichés* turistici, all’epoca prevalenti.

Osservati da vicino, i *Parangolés* si caratterizzano per l’impiego di stoffe di bassa qualità, fibre plastiche e materiali riciclati in genere, propri dell’economia delle *favelas*. Con una precisa scelta di campo, l’artista volle privilegiare le risorse normalmente reperibili nei quartieri poveri di Rio, sottoponendole a un trattamento tale da conferire loro un valore simbolico inconfondibile, pur non mistificandone la realtà di origine.

Idealità oggi diffuse, come quelle di riappropriazione e di identità, cominciavano ad affacciarsi in modo prepotente nella concezione di Oiticica. Egli attingeva ai materiali di scarto rispondenti a un drammatico spaccato sociale del Brasile, per riutilizzarli in base a una logica di condivisione utopica, rispondente a un’idea di scambio equo e solidale (si direbbe oggi) più che di economia finanziaria. Presupposto teorico dell’operazione, era che la popolazione del quartiere potesse pienamente riconoscersi nel prodotto finale del lavoro di Oiticica, proprio in quanto esso faceva capo al suo vissuto quotidiano, ne evidenziava la dignità culturale e ne sviluppava coerentemente le indicazioni di metodo.



Nininha Xoxoba, abitante di Mangueira, con il Parangolé P8 – Capa 05, fotografata nel 1965 (photo credits Andreas Valentin).

Tra l'artista e il quartiere di Mangueira si instaurò una spiccata sinergia. Le ricche coreografie festive alla cui realizzazione cooperavano in massa gli abitanti del quartiere, iniettarono un patrimonio di forme e colori inusitati, quasi un nuovo codice genetico, nella produzione di Oiticica. In breve tempo, il *Parangolé* entrò a far parte dei costumi utilizzati anche dagli interpreti della *samba*, la forma di ballo che, grazie all'associazionismo locale e alle scuole che ne sono tuttora l'espressione più riconoscibile, incarna al meglio i caratteri della cultura brasiliana, così come essa ha preso forma nell'incontro tra europei, culture autoctone e tradizioni africane importate con la tratta degli schiavi.

Il successo del *Parangolé* indusse l'artista a realizzare delle serie, ognuna delle quali caratterizzata da variazioni compositive e cromatiche facilmente riconoscibili, come in un linguaggio araldico inneggiante all'orgoglio delle radici e alle istanze di riscatto. Riconsiderato oggi, il recupero dei contenuti di decoro (ossia di dignità umana e culturale) connessi a un abbigliamento non codificato in termini occidentali e borghesi, dà al lavoro di Oiticica una grande spinta propulsiva. La centralità del modo europeo di concepire l'opera d'arte e il suo prestigio sociale, intellettuale, filosofico, ne è messa in discussione.

In quest'ottica, va riconsiderato anche il ruolo di chi, pur non essendo artista *tout court*, entra in simbiosi con l'opera: non più osservatore passivo ma fruitore e partecipe, vuoi collaborando alla realizzazione sartoriale dell'abito, vuoi indossandolo per danzare. Quasi un prologo, all'interno di un contesto estremamente difficile come quello della *favela* di Mangueira, alle esperienze di arte partecipativa che stavano prendendo corpo sia in Europa che negli Stati Uniti.



Hélio Oiticica mentre anima una performance spontanea offrendo un Parangolé agli utenti della metropolitana di New York, still da video, 1972 (Courtesy César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro).

Parangolé, ieri e oggi

I titoli assegnati dall'artista carioca alle sue opere diventarono ben presto slogan ricorrenti nelle proteste dei cittadini brasiliani contro la giunta militare al potere. Nel loro vitalismo, nel loro deliberato richiamarsi a un decoro sostanziale, contro quello esclusivamente formale imposto dall'alto, le operazioni condotte da Oiticica rappresentarono uno spiraglio di luce nel buio opprimente della dittatura. Termini come *Tropicalia* e *Parangolé* fecero da guida agli abitanti delle *favelas*, che li utilizzarono come un vessillo, in opposizione alle *élites* da cui l'artista stesso aveva preso le distanze. Se il 1988 è l'anno in cui il paese tornò ufficialmente alla democrazia, le parole d'ordine formulate da Oiticica sopravvissero alla fine del regime, per divenire simbolo della cultura brasiliana nel mondo.

In una situazione sempre più globalizzata, qual è quella del nuovo millennio, si può citare, fra le tante proposte progettuali, l'idea di *Città Parangolé* elaborata dallo studio di architettura venezuelano Urban Think-Tank (Alfredo Brillembourg e Hubert Klumpner), facendo appello all'ideale di fusione tra corpo, arte e danza propugnato da Oiticica. La simbiosi tra uomo e città metropolitana è il punto focale della proposta, testata sulla realtà della metropoli di San Paolo, dove la smisurata crescita urbana ha messo in crisi

il sistema dei trasporti e visto aumentare l’estensione delle baraccopoli [8].

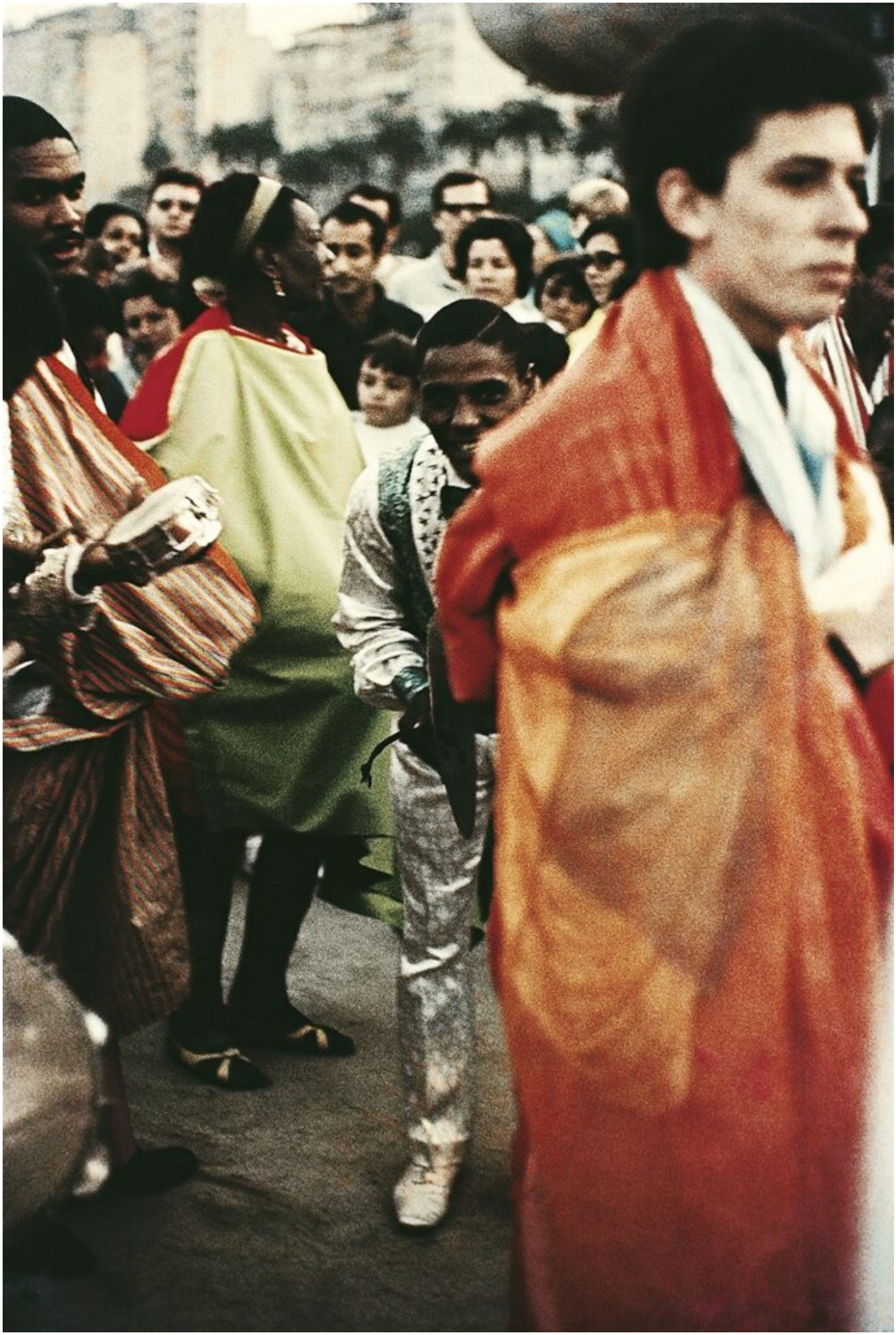


Il musicista Caetano Veloso indossa il Parangolé P04 – Capa 1 per un servizio giornalistico del 1968 concernente Marginalia, altra espressione coniata da Hélio Oiticica in relazione alle tematiche culturali del Tropicalismo (photo credits Geraldo Viola).

Naturalmente, il lascito di Oiticica è avvertibile in modo speciale nell’ambito della musica. Molti sono stati i gruppi che hanno omaggiato il *Parangolé* con le proprie composizioni, esaltandone i valori comunitari. Nato nel 1997 all’interno del *bairro* Federação a Salvador de Bahia, il gruppo *Parangolé* capeggiato da Léo Santana ha raggiunto fama mondiale, imponendosi con brani come *Swing do Cavaco*, *Timanamanô* e *Colé Véio*.

Le esperienze che pagano un tributo a Oiticica e al suo *Parangolé*, hanno trovato terreno fertile nelle arti visive e performative di questo inizio di XXI secolo. Da un lato, le grandi mostre che ricostruiscono l’itinerario creativo dell’artista brasiliano, analizzandone filologicamente materiali, strumenti e procedimenti, svolgono un’opera indispensabile e meritoria, ma che non può restituire in pieno la vitalità e il movimento perenni a cui Oiticica volle consegnare il proprio messaggio. Si pensi, per dare la misura del fenomeno, al *Parangolé* proposto nel 2019-20 al MoMA di New York, dove il manufatto, esposto nella modalità statica propria di un quadro o di un

arazzo, figurava come un testimone muto, ormai inerte, di una vicenda in cui il dinamismo, il movimento nello spazio e nel tempo, erano stati i presupposti indispensabili [9].



Il poeta, giornalista e compositore Torquato Neto indossa il Parangolé P4 – Capa 1 in occasione di "Apocalipopótese Evento: Arte no Aterro", Rio de Janeiro 1968 (foto di anonimo).

Per converso, la popolarità di Oiticica è tale da consentire anche un uso repertoriale, postumo, delle sue invenzioni, un po' come avviene con le *cover* dei protagonisti della musica *rock*. Un recente esempio italiano si è avuto nel quadro del Carnevale che, ormai da vent'anni, è organizzato dal centro sociale autogestito "Spartaco" nel quartiere Quadraro di Roma. In quel contesto, nel 2016, il collettivo ATI ha dato corpo a una *performance* che riprendeva proprio le indicazioni di metodo offerte molti anni prima dall'artista brasiliano [10].

Il dato più importante su cui riflettere è probabilmente questo: una linea di continuità tra il mondo di Oiticica e quello di oggi non solo è percepibile ma, spesso, è addirittura evidente. Mentre il ricordo dell'artista brasiliano si allontana nel tempo, le città che, a vario titolo, lo rievocano e lo commemorano, somigliano sempre di più, quanto a composizione etnica e a causa dei processi di gentrificazione e di disarticolazione sociale, alla Rio de Janeiro da lui appassionatamente vissuta e studiata.

[1] A questo proposito, il caso dell'artista neozelandese Gordon Walters è tra gli argomenti già trattati su FD. Vedi E.M. Davoli, *Gordon Walters: i Koru Paintings*, 3 febbraio 2021, www.faredecorazione.it/?p=13791

[2] Sulla vita e l'opera di Oiticica vedi: a) i cataloghi delle esposizioni postume più recenti: M.C. Ramirez (a cura di), *Hélio Oiticica, The Body of Colour*, Huston, Museum of Fine Arts, 10 dicembre 2006-1 aprile 2007, Londra, Tate Modern, 6 giugno-23 settembre 2007; L. Zelevansky *et al.* (a cura di), *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*, Pittsburgh, Carnegie Museum, 1 ottobre 2016-2 gennaio 2017, New York, Whitney Museum, 14 luglio-1 ottobre 2017; A. Pedrosa (a cura di), *Hèlio Oiticica. Dance in my Experience*, catalogo della mostra, Sao Paulo, Museu de Arte, 13 ottobre-22 novembre 2020; C. Oiticica *et al.* (a cura di), *Hèlio Oiticica*, New York, Lisson Gallery, 28 ottobre 2020-23 gennaio 2021; b) una monografia: I.V. Small, *Hélio Oiticica. Folding the Frame*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2016; c) alcune edizioni dei testi teorici e delle interviste di Oiticica: H. Oiticica, *Encontros*, Azougue, Rio de Janeiro 2009; H. Oiticica, *Museu é o mundo*, Azougue, Rio de Janeiro 2012; H. Oiticica, *The Great Labyrinth*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2014; H. Oiticica, *Experimentar o experimental*, Azougue, Rio de Janeiro 2023; d) testi poetici di Oiticica: H. Oiticica, *Secret Poetics*, Soberscove Press/Winter Editions, Chicago 2023; e) due tesi di laurea consultabili *on line*: M. Asbury, *Hélio Oiticica: Politics and Ambivalence*

in 20th Century Brazilian Art, PhD Thesis, London, University of the Arts, 2003; E. Matteucci, *Il potere politico del colore. Arte e partecipazione nel lavoro di Hélio Oiticica (1937-1980)*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2021.

[3] Come per altri termini distintivi della cultura brasiliana, anche per la definizione di "tropicalismo" risulta determinante l'apporto di Oiticica. Fu alla sua installazione *Tropicália* (1967) che il musicista Caetano Veloso si ispirò per il titolo dell'omonimo LP uscito nel 1968, da cui la definizione di "movimento tropicalista" per indicare la giovane cultura brasiliana libertaria, ostile alla giunta militare che governò il paese dal 1 aprile 1964 al 15 marzo 1985.

[4] Vedi K. McShine (a cura di), *Information*, catalogo della mostra, New York, MoMA, 2 luglio-20 settembre 1970.

[5] Il sito web: www.parangoleweb.com

[6] Sulla storia delle avanguardie artistiche in America centrale e meridionale nel secolo XX: M.C. Ramirez, H. Olea, *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*, Yale University Press, New Haven 2004.

[7] Sul *Parangolé* di Hélio Oiticica: D. Romero Keith, *Hélio Oiticica. Parangolé*, Mousse, Milano 2023. Quando Oiticica cominciò a farne uso, "parangolé" era un'espressione gergale usata a Rio de Janeiro col significato di "agitazione improvvisa", "eccitazione", "allegria", "sorpresa".

[8] Sull'attività dello studio capeggiato da Brillenbourg e Klumpner, vedi il sito web www.uttdesign.com

[9] Il *Parangolé* (un originale datato 1965, ricostruito nel 1992, facente parte della donazione Patricia Pelphs de Cisneros) è apparso nella mostra *Sur Moderno. Journeys of Abstraction-The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, a cura di I. Katzenstein, New York, MoMA, 21 ottobre 2019-12 marzo 2020.

[10] Vedi il sito web del collettivo ATI al link www.atisuffix.net/parangole

Homepage: Hélio Oiticica indossa un Parangolé durante una performance degli anni '60, fotogramma dal documentario di Ivan Cardoso "HO" (1979). Sotto: Hélio Oiticica, Relevo espacial, 1960, acrilico su compensato, cm. 85 x 88 x 105, Waltham/Boston, Massachusetts, Brandeis University, The Rose Collection.

