[La street art come pratica di riconoscimento e appaesamento degli spazi sociali urbani]

Il caso di Torpignattara a Roma

Title: The Street Art as Social Recognition and Participation to Urban Practices. The Case Study of Torpignattara District in Rome.

Abstract: The aim of this short article is to analyze urban and social transformations through the contemporary phenomenon of street art. The hypothesis from this introduction research start is the need of a new paradigm inside the sociology of art, an interdisciplinary synchronism among several social fields out of the classical and modern meaning of aesthetic. The answer is what is art today? And can a “non art” becoming a work of art? The process of ratification and its mediation sociology help to understand how street art should be read as a social process where art and society are one common dimension. The passage to a “fourth generation” inside a culturological and social strain of research. The urban contest is a particular social space- especially peripheries- where the increasing of new social conflicts and innovative practices of urban appropriation can reflect more about the whole cultural and social global frame. The research is a pilote, a preliminary study of a specific contest in Rome, Torpignattara, where main social problems, such as criminality, low integration, environmental degradation, isolation are only few datas coming from the ethnographic field. The other step of the analyze is to interview some expert, privilege witness, coming from art institutional field, who reveal the development of the artistic movement inside the micro-reality and the birth of new practices of collective recognition and social participation to the artistic phenomenon.

Keywords: Street art, Urban Appropriation, Participation, Art and Society.

Per i sociologi, più della creazione artistica è importante il processo sociale della creazione di uno status, al termine del quale alcune opere d'arte vengono scelte per essere incluse

(Vera Zolberg, 1990:54)

I processi di cambiamento che interessano i contesti urbani possono essere analizzati in maniera differente a seconda dell'oggetto di indagine e delle chiavi di lettura che si vogliono offrire. La sociologia urbana si interessa di una complessità di processi e dinamiche sociali che possono essere definiti - con un richiamo a Durkheim - come «fatti sociali totali», dunque elementi che partendo dal «nulla arrivano a definire un tutto». In questo breve saggio, si farà uso di alcune cognizioni della sociologia del territorio e in particolare di quella relativa ai fenomeni urbani per descrivere alcuni processi di mutamento sociale che accomunano le discipline della sociologia dell'arte a quella urbana. Una domanda da cui questo articolo parte è comprendere in che maniera alcune forme di arte svolgono una funzione di cambiamento nella trasformazione della società, specie di contesti urbani dove pratiche di interazione sociale, di partecipazione ai cambiamenti contestuali e dinamiche di scontro possono essere riassunte mediante l'espressività artistica.

Le successive pagine sono frutto di una indagine breve (pilota) a proposito del fenomeno artistico urbano della *Street art*, intesa non solo come espressione di un genere contemporaneo di arte collegato agli spazi metropolitani, ma soprattutto come un insieme di dinamiche processuali dentro cui si riflettono i *semi* (nel senso semiologico del termine) interpretativi delle differenti dinamiche di mutamento territoriale, culturale e sociale. Nel «triplo

gioco dell'arte contemporanea»¹, gli artisti di strada scardinano i tradizionali paradigmi che legano l'arte a forme di consumo "mediate" e propongono una declinazione delle opere più vicina alle problematiche sociali e quindi interconnessa ai fenomeni sociali quotidiani. L'opera d'arte urbana esce fuori dagli *spazi culturali* dove viene conservata per occupare *spazi sociali* in cui si presenta come artificazione, manipolazione degli elementi artistici, relazione chiusa tra l'oggetto artistico e le azioni sociali dove viene prodotto. L'opera diviene espressione di un mutamento sociale, un *operatore della trasformazione*, una spia analitica mediante la quale interrogarsi sulle pratiche di appaesamento e riconoscimento sociale dei contesti urbani.

L'approccio teorico che muove questa breve analisi sono gli studi sull'*artifiction* nel contemporaneo, in particolare i lavori di alcuni esponenti della scuola francese quali Nathalie Heinich e Roberta Shapiro, in cui si fa un richiamo continuo e necessario allo sviluppo di un nuovo paradigma attraverso cui interpretare i mutamenti artistici correlati alle trasformazioni sociali. Una "sociologia pragmatica", fondata sulla *descrizione* e la *comprensione* delle azioni-dinamiche che intervengono nella creazione di un'opera d'arte (Heinich, Shapiro 2012; Heinich 2014; 1995; 1996), un rivoluzionario *modus operandi* a livello concettuale e metodologico che privilegia una analisi dei processi produttivi artistici contemporanei intesi come un tutt'uno con il sociale, l'arte come società. Accanto a queste premesse teoriche legate alla sociologia dell'arte, sono state tenute in considerazione i riferimenti concettuali ed empirici dell'etnografia urbana, in particolare gli studi relativi le pratiche di *appaesamento* degli spazi urbani nella società contemporanea (Cellamare 2008; 2011; Caniglia Rispoli, Signorelli 2008), dove il rapporto tra soggetti ed oggetti del territorio si articola attraverso "pratiche quotidiane" che producono sia forme di riconoscimento sociale, sia meccanismi di esclusione ed emarginazione.

La scelta dei *murales* come espressione di *street art* in un quartiere popolare di Roma quale Torpignattara si motiva per una serie di ragioni strettamente interconnesse tra loro: da un lato la necessità di comprendere l'evoluzione del fenomeno artistico in un contesto caratterizzato da dinamiche sociali complesse e spesso contraddittorie; dall'altro verificare se e in che modo l'arte di strada, intesa nel senso di genere artistico autonomo, riesca a descrivere i processi di trasformazione territoriale, sollecitando pratiche di riconoscimento e di riappropriazione degli spazi comuni. La comprensione e la descrizione delle varie tappe e dei soggetti che sono coinvolti nella produzione di arte contemporanea necessita di una ricerca sul campo con tempi lunghi e con strumenti metodologici che scavano in profondità il fenomeno. Una «descrizione densa» in cui gli strumenti di etnografia urbana e una metodologia qualitativa possano far emergere le differenti articolazioni del processo artistico. Per questa indagine pilota si è cercato di recuperare alcune notizie preliminari sul fenomeno, attraverso una prima raccolta di informazioni relative lo sviluppo della *street art* nel quartiere, sulle trasformazioni sociali di Torpignattara attraverso l'incontro con alcuni residenti e testimoni privilegiati, e alcune interviste aperte ad operatori del mondo artistico, artisti ed esperti del settore cultura del quartiere. Ciò che è venuto fuori è un quadro non completo del fenomeno, ma da interpretare come un punto di partenza per successive indagini empiriche.

Arte come società: il mutato significato di estetica nell'arte contemporanea

Nel saggio *Il significato delle arti visive*, Panofsky elabora una definizione di opera d'arte che parte dal percorso storiografico e letterario a proposito del valore artistico in funzione dell'elemento estetico fino a giungere alla conclusione che qualsiasi manifestazione artistica deve essere analizzata assieme agli eventi culturali della propria epoca. Si giunge quindi alla «necessità di approfondire il profondo legame che unisce un'opera d'arte a tutti i *fatti*² culturali e ai contenuti di un'epoca» (Panofsky 1999).

Nella evoluzione delle tre macro fasi di sviluppo della sociologia dell'arte si è assistito al passaggio epocale di una disciplina che passa dall'analisi delle opere *tout court*, intese come espressioni di una estetica riferita esclusivamente

1 Una espressione cara alla sociologa francese Nathalie Heinich per indicare i tre passaggi fondamentali che hanno segnato l'autonomia della sociologia dell'arte dall'estetica. Si tratta di passaggi teorici e metodologici basilari per comprendere come si è sviluppata negli ultimi decenni una disciplina capace di mettere al centro delle proprie indagini non solo l'opera d'arte come oggetto estetico, bensì in quanto *sociale*. Di questo si tratterà in maniera più approfondita nel successivo paragrafo. Per approfondimenti, vedi Nathalie Heinich 1998.

2 Corsivo dell'autrice

all'oggetto esposto, ad una riflessione più ampia di arte, correlata al contesto sociale a cui appartiene, per arrivare ad un paradigma teorico fondato sulla sovrapposizione di arte con il sociale, ossia una serie di analisi e ricerche in cui il discorso artistico viene interpretato all'interno del contesto socio-culturale come un tutt'uno. L'estetica sociologica della *prima generazione* si fonda sulla separazione tra arte e sociale, dove gli elementi artistici restano endogeni all'opera stessa e non possono essere definiti come una derivazione del sociale. Questo vale sia nelle definizioni marxiste di arte come processo estetico de-idealizzato e determinato dalla infrastruttura della società³, sia nell'eteronomia tra arte e sociale proposta dalla Scuola di Francoforte. In entrambi i contributi teorici, quello che manca è un approccio "realmente sociologico" allo studio dell'opera d'arte e, anche nei casi in cui l'opera viene analizzata in relazione ai processi di consumo e riproducibilità (vedi il lavoro di Walter Benjamin), si assiste ad una concettualizzazione di arte intesa come tematica normativa, i cui sviluppi sono interpretabili come "reazione" ai processi di trasformazione culturale, di democratizzazione dell'opera estetica (Benjamin 1991), mai come un insieme di soggetti e azioni sociali.

La *seconda generazione* mette in discussione il significato di estetica inteso in maniera funzionale alla critica del sociale e si pone come obiettivo lo studio dell'arte nella società, intesa come produzione di "merci" da contestualizzare nei differenti livelli economici, sociali, culturali ed istituzionali, mediante metodi storici di ricerca. Si sviluppa un filone di indagine fondato sulla *contestualizzazione culturale* della produzione artistica, in cui non è tanto l'infrastruttura materiale a definire l'opera bensì il contesto culturale, e dunque i rapporti tra pubblico e autore, le forme di trasmissione dell'opera, i livelli istituzionali che mediano il consumo dell'opera⁴. Gli storici sociali dell'arte spingono verso una definizione di estetica più vicina alle problematiche di tipo sociale: si apre la strada verso analisi di tipo micro sociali dell'arte (Shapiro 1994, Gombrich 1980).

La terza generazione riprende il valore di contestualizzazione dello studio tra arte e società ma aggiunge nei metodi di indagine quegli elementi sociologici che permettono l'analisi dell'opera d'arte come un tutt'uno nel sociale. Si crea un binomio funzionale tra arte e società, grazie ad una attenzione mirata proprio delle diverse fasi di produzione, mediazione o distribuzione e consumo che compongono l'opera. La merce artistica non solo non possiede alcuna aura che la rende autoreferenziale, ma si "sporca" dei fatti, degli spazi e degli attori- istituzioni sociali della propria epoca. Il campo di azione dell'arte, come sostiene Bourdieu, diviene la *morfolgia sociale* che appartiene all'espressione artistica, è l'*habitus* dove nasce e si sviluppa l'opera, è il campo di produzione nel suo insieme (Bourdieu 1984). La sfida è far uscire la sociologia dell'arte dalle discipline artistiche e confrontarsi con le problematiche e i metodi della sociologia. L'indagine empirica diviene condizione necessaria per rendere la disciplina autonoma, in cui l'oggetto di indagine non è l'opera in quanto tale, ma l'insieme dei metodi di ricezione, delle forme di riconoscimento e delle condizioni dei produttori (Tota 2011). Un preciso processo sociale, caratterizzato da dinamiche in divenire che possono essere analizzate mediante strumenti di indagine innovativi. Da qui, la necessità di una "etnografia dell'arte", intesa come decostruzione, disvelamento e analisi delle condizioni e delle pratiche sociali che rendono una opera riconoscibile (processo di legittimità) come tale (*idem*). Anche il significato di estetica si tramuta da semplice oggetto estetico ad esperienza vissuta (*Erlebnis*), nel senso heideggeriano, in cui l'espressione artistica si traduce in "azione professionale" (Zolberg, 1999), un processo produttivo che, specialmente con l'avvento dell'industrializzazione, apre la strada a nuove chiavi di lettura circa le relazioni tra le istituzioni e le classi sociali e il rapporto tra cultura d'élite e cultura popolare⁵.

Un importante contributo all'interno della terza generazione proviene dalle teorie *interazioniste* del sociologo americano Howard Becker (2004), dove l'opera è «la risultante di azioni e interazioni» del contesto sociale a cui appartiene. Si tratta di un primo timido passo verso una definizione di arte intesa come *coordinamento tra azioni, attività artistiche, competenze, professionalità*. Si pone l'accento sulla interdipendenza e le interazioni effettive che concorrono a formare e ad etichettare un oggetto come opera d'arte; l'opera diviene oggetto di indagine

3 In particolare si tratta di strutture economiche e materiali. Lo stesso Lukacs definisce il legame tra condizioni economiche e arte come sintesi di uno stile di vita dell'epoca di riferimento. A proposito, Lukacs 1999.

4 Gli studi culturologici di Williams, Burke e Clark hanno aperto la strada ad un tipo di approccio differente tra arte e sociale, dove la dimensione materialistica della prima generazione cede il passo al contesto in senso lato. Vedi R. Williams 1968, Burke 1980.

5 In particolare gli studi della Scuola di Birmingham e in Italia il contributo filosofico di Antonio Gramsci sul significato di egemonia e di folklore.

all'interno delle relazioni processuali che interessano una pluralità di attori e di dinamiche che contribuiscono a darle senso. Dunque, la sfida della sociologia dell'arte, in quanto disciplina autonoma, diviene quella di fornire riferimenti cognitivi riguardo le trasformazioni che coinvolgono il mondo dell'arte in maniera aperta ed empirica: ciò significa creare quadri di riferimento che coinvolgono anche le opere contemporanee, analizzare le strutture socio-culturali e contestuali all'interno delle quali l'arte viene prodotta, favorire il passaggio da uno sterile normativismo ad un metodo più descrittivo, che tenga conto non solo di offrire una "spiegazione" ai fenomeni artistici, ma anche di delineare le fasi che portano alla loro "comprensione". Nel prossimo paragrafo si cercherà di fornire alcune informazioni sull'ascesa di un nuovo paradigma che interessa l'arte contemporanea, che fonda le proprie radici nella scuola francese del *pragmatisme sociologue* e potrebbe essere una base teorica di riferimento per indagare fenomeni di arte contemporanea in alcuni spazi sociali urbani.

L'artification nel contemporaneo: verso un nuovo paradigma sociologico?

«L'artificazione può essere letta come la rappresentazione sociale o il linguaggio artistico, su cui interviene insieme come se fosse un obiettivo e un'arma. Questo slittamento nella pratica[...]non è nuovo – invero, è significativo il riepilogo, in questo lavoro, delle "procedure allegoriche" del ready-made, il fotomontaggio (dada) e la riappropriazione (pop) –, ma resta strategico ancora oggi solo se ben pochi sono capaci di accettare lo statuto dell'arte come un segno sociale intrappolato con altri segni in un sistema produttivo di valore, potere e prestigio.» (Foster 1982: 89)

Nel linguaggio artistico contemporaneo intervengono una serie di supporti tecnici che hanno favorito l'esercizio da parte dell'artista di manipolare l'opera, di produrre cioè oggetti da plasmare nelle più diverse forme, da creare secondo una estetica individualizzata e da consumare come un processo di riappropriazione da parte dell'audience. L'arte intesa come insieme di segni (visivi, linguistici, musicali, espressivi in generale) non solo diviene merce nel significato più industriale, che dunque segue nelle sue fasi di produzione precise procedure, ma costruzione di opere e di senso. Il concetto di *artification* parte dall'influenza sul concetto di arte di alcune tecniche di supporto, che coinvolgono in particolare la produzione di opere contemporanee. Ma non si tratta esclusivamente di una questione tecnica: significa spostarsi verso una dimensione dell'estetica più *inclusiva* rispetto agli altri ambiti del sociale, più *interconnessa* ai livelli socio-culturali del contesto di riferimento. Con parole più dirette, l'artificazione nasce come un insieme di riflessioni che contribuiscono a definire i cambiamenti del *fenomeno artistico nel sociale e come fatto sociale*, e che, negli ultimi decenni, viene analizzato come un nuovo paradigma a cui far riferimento nell'analisi dei mutamenti artistici e sociali (Heinich, Shapiro 2012; 2012b; Heinich 2014; 1995; 1996).

Prima di addentrarci nella definizione più ampia di cosa si intende per *artification* delle opere contemporanee, occorre soffermarsi brevemente su un aspetto che interessa lo sviluppo processuale di un'opera, all'interno di quelle dinamiche che iniziano con la produzione e portano alla ricezione dell'oggetto artistico. L'arte contemporanea può essere letta come "fatto sociale" solo se analizzata come relazione tra gli oggetti e i soggetti che partecipano alle fasi di creazione e costruzione di senso dell'opera. E per l'arte contemporanea uno dei passaggi più significativi da esaminare in maniera aperta ed articolata è la cosiddetta *mediazione*. Si tratta di quel momento in cui l'opera acquisisce "la legittimità" ad essere definita arte, viene riconosciuta come tale. L'arte intesa come "pratica sociale", «costruzione nella storia attraverso precise pratiche» (Bourdieu), necessita soggetti (istituzionali o informali), capaci di accreditare l'oggetto artistico come arte oppure no. Come sostengono due esponenti illustri della sociologia della mediazione, Hennion e Bloor, nella mediazione ciò che ha spesso impedito una diffusione più estesa dell'opera è il carattere dicotomico secondo cui esiste una opposizione sterile tra l'oggetto e il pubblico, tra una analisi interna all'opera e una esterna (Hennion 1993; Bloor 1994), poiché il mondo delle opere diviene il *mondo sociale* interpretabile solo se in maniera interconnessa. Una domanda a cui una sociologia della mediazione - che indaga sui processi produttivi dell'arte contemporanea - deve rispondere è comprendere chi sono gli operatori di questa trasformazione, chi i mediatori tra le opere e il sociale (Heinich 1998). Il *campo* o anche *l'habitus*, nel senso di Bourdieu, si traduce in quello spazio socio-culturale dove l'arte è prodotta e si riproduce. Ci si interroga, allora, su cosa accade nel processo di mediazione dell'arte contemporanea, quali siano i soggetti che contribuiscono a rendere autonomo il campo dell'opera, e in che modo questa legittimità dell'oggetto a divenire

arte produce processi di riconoscimento nel sociale. Le successive pagine sono una introduzione alla letteratura sul fenomeno e su alcune indagini che stanno portando verso una “quarta generazione” della sociologia dell’arte, cioè verso la creazione di un nuovo paradigma - *pragmatisme sociologue* - inteso come continuo rinnovamento scientifico per indagare i fenomeni artistici contemporanei. Il richiamo alla teoria di Thomas Kuhn sulla necessità di una rivoluzione scientifica dei paradigmi sociali è molto forte, anche se resta un approccio ancora molto teorico e ideale piuttosto che empirico. Prima, però, occorre offrire alcune informazioni concettuali su cosa si intende oggi per *artifiction* e quale ruolo questo paradigma potrebbe ricoprire nell’analisi dei processi di mutamento artistico e sociale.

Cominciamo col dire che il termine artificazione deriva dall’inglese *artifiction*⁶, inteso come attività artistica accostata alle scienze sociali (Shapiro, Heinich, 2004). Si intende in questo senso “la fabbricazione dell’arte”, nel quadro di una teoria evuzionistica applicata alle scienze sociali, in cui «le istituzioni della cultura si sviluppano continuamente, tanto da rilevare una azione pubblica o un’economia di mercato» (*idem*, p. 2). Ancora di più, il significato artistico di artificazione è trasformazione della *non arte in arte*, il che rimanda ad una serie di mutamenti che coinvolgono tutto l’insieme dell’espressività artistica: l’oggetto diviene opera, il produttore artista, la fabbricazione una creazione e gli osservatori il pubblico. Ciò presuppone una visione diversa dell’arte contemporanea: significa non solo dare legittimità alle nuove forme di arte, ma soprattutto creare mondi sociali nuovi, dove vale il credo di arte come *valeur superieure* e sul moltiplicarsi di istanze di legittimazione delle forme espressive contemporanee. Seguendo le analisi di una delle esponenti della scuola francese sull’*artifiction* contemporanea, Roberta Shapiro, è proprio nel concetto di *legittimità* che deve essere analizzato il mutato significato della opera, che da semplice oggetto si tramuta in arte. Questo si manifesta esclusivamente mediante la fase di istituzionalizzazione dell’arte stessa, o come suggerisce Shapiro solo se «lo Stato si occupa di queste forme di ratificazione, allora l’artificazione si tradurrà in un evento pubblico o di un arricchimento del *corpus delle opere* legittime. [...]nel processo di democratizzazione culturale, l’espressione artistica rende l’espressione di un gruppo sociale o di una comunità» (Shapiro, Heinich 2004). La legittimità parte dal suggerimento che l’arte è un categoria che può essere definita non solo attraverso strumenti artistici interni all’arte, bensì nel riferimento all’esterno, o citando la Heinich:

[...] it is indicative of the descriptive turn in analytical philosophy that was then taking place in the realm of aesthetics. By denying that art can be defined by its essence, Goodman argues that art is a category that must be defined by reference to context and usage”⁷.

L’uso e il contesto sono due elementi che aiutano a definire il processo di legittimazione di un’opera, quindi a far uscire il mondo dell’arte dall’essenza estetica e condurlo verso un riconoscimento nel sociale. E per arrivare a questo riconoscimento, l’arte deve confrontarsi con le istituzioni dell’epoca, ma ancora di più con le “strutture simboliche” che contribuiscono a definire i codici di riconoscimento e fruizione. L’artificazione dell’opera non resta una tecnica ma un insieme di azioni processuali in cui intervengono in maniera correlata gli artisti, i mediatori o le azioni degli specialisti di arte, le aspettative e le reazioni di chi vede. La necessità di un differente approccio nasce dunque dalla constatazione di voler «descrivere l’interdipendenza chiusa tra azioni umane collocate in un determinato contesto e gli oggetti, così da comprendere l’insieme che forma il quadro, favorendo l’organizzazione delle relazioni con l’arte» (Heinich 2014)⁸. La natura individuale dell’arte deve essere compresa, mediante un processo di analisi, all’interno dei suoi campi assiologici. La mediazione resta il passaggio più delicato mediante cui l’arte contemporanea si traduce in una *categoria estetica*, un *genere* artistico (*idem*: 34) da definire in maniera processuale. La sfida di una possibile quarta generazione è proprio quella di dimostrare come attraverso una *pragmatic sociology*, sia possibile arrivare all’elaborazione di paradigmi di riferimento innovativi,

⁶ Termine creato da Alan Roger, definito dallo stesso come “processo dei processi” (Roger 1997).

⁷ Questo stralcio è preso dall’articolo in inglese di Heinich, Shapiro, *When is artifiction?*, dove si fa riferimento al famoso saggio di Goodman (1977), *When is art*, in cui si discute proprio della necessità di comprendere cosa legittimamente diviene arte e cosa no, ma soprattutto quale valore ha il contesto e l’uso che se ne fa.

⁸ Il testo in inglese è tradotto dall’autrice.

dove l'articolazione e la specializzazione della scienza sociale (cambiamento di paradigma - Kuhn 1962) siano elementi fondamentali per lo sviluppo di «un crescente filone di una teoria culturale» (Sieber 2003: 427), ma soprattutto comporti un rinnovamento teorico⁹ (Heinich 2009; 2014).

Per comprendere l'artificazione nel contemporaneo, si potrebbe partire dall'esempio del *readymade* di Duchamp, come modello di opere che da non arte si trasformano in arte. Come spiega bene la Heinich, molti credono che Duchamp abbia detto della propria opera - un urinale- «questa è arte». Ma ciò si rivelò una malinteso. Duchamp non disse nulla sull'oggetto, ma fece qualcosa. Ha comprato un urinale, lo ha firmato e datato, lo ha portato alla società di artisti indipendenti di New York e lo ha lasciato in una posizione al contrario. Ma cosa più importante ha *lasciato* che altre persone *agissero*, meglio ancora, ha aspettato che «gli intermediari» del campo dell'arte si muovessero a favore dell'opera, così che l'oggetto si trasformò da semplice opera ad arte. L'arte contemporanea come genere autonomo, mediante il processo di artificazione, da semplice movimento estetico si definisce come «nuovo paradigma» (Heinich 2014a: 34-35), perché riflesso interscambiabile di processi sociali della propria epoca. Non solo, affinché il contemporaneo si traduca in nuovo paradigma artistico deve riuscire a presentarsi all'esterno proprio come se fosse *esterno*: l'oggetto non resta incastrato nelle dinamiche interne all'estetica artistica, ma deve tradurre i cambiamenti del sociale e farsi sociale. Mediante l'opera, devono essere manifesti i mutamenti del contesto dell'opera. E per divenire sociale, l'opera necessita di mediatori, «un numero di mediatori necessari a permettere che il lavoro trovi la sua strada nel mondo dell'arte¹⁰» (Heinich 2014a). Chi sono i mediatori e quale lavoro di legittimità operano a favore del potenziale oggetto artistico? Possono essere professionisti dell'arte, come curatori, critici di arte, galleristi, tutti coloro che lavorano istituzionalmente nel mondo dell'arte. Ma sono anche elementi che rimandano o appartengono all'oggetto stesso: parole, come la firma di un artista, immagini riprodotte, numeri. Tutti elementi che rimandano all'autenticità dell'opera e alla sua identificazione nel contesto di appartenenza. Senza questi mediatori- istituzionali o simbolici - nessuna opera può lasciare lo studio di un artista ed entrare nel mondo dell'arte. Se nell'arte classica questo lavoro veniva svolto da soggetti commissionati formalmente, nell'arte contemporanea si tratta di commissioni meno definite istituzionalmente, ma più intense e necessarie (Heinich 2014b). Questa liquidità della mediazione avviene anche per la diversa natura degli spazi di azione: la crescente internazionalizzazione e globalizzazione dei confini territoriali e socio-culturali, la creazione di patchwork identity sia delle opere che degli artisti, gli elementi del mondo urbano - soprattutto nelle periferie - che si trasformano in oggetti di riconoscimento individuale e collettivo, la necessità di una rivoluzione scientifica delle arti come un costante work in progress teorico ed empirico. Ecco perché un'analisi delle espressioni artistiche contemporanee- come i murales - nei contesti urbani potrebbe presentarsi come uno scenario articolato dove verificare come l'interconnessione di mondi vitali in partenza diversi possano portare a conoscenze stimolanti.

La dimensione spaziale urbana come contesto di indagine preliminare: verso una quarta generazione?

La scelta di comprendere quali nuovi spazi di interesse e di confronto i fenomeni artistici possono sviluppare nasce dall'ipotesi che anche le strutture simboliche artistiche siano non solo manifestazioni dinamiche di mutamenti sociali, ma soprattutto ne siano al tempo stesso causa ed effetto. Partire dalla città, e in particolare dalle periferie, è un inizio necessario per elaborare quello che la sociologia definisce come una rivoluzione del sapere sociale: è proprio nelle micro-realtà che si creano laboratori di confronto grazie ad una serie di dinamiche ed interazioni composte di elementi eterogenei e spesso in conflitto tra loro. Lo spazio sub-urbano si presenta come una spia analitica di confronto e scontro tra soggetti, oggetti e azioni che coesistono costantemente.

Gli esempi di *street art* sono numerosi nelle metropoli contemporanee, perché nascono proprio come forme di protesta e di riconoscimento degli spazi urbani, forme di arte che si manifestano nei luoghi pubblici che spaziano dai graffiti, all'arte normografica, murales, o anche la *yarn bombing*¹¹. Queste manifestazioni artistiche non solo

⁹Traduzione dall'inglese all'italiano dell'autrice.

¹⁰ Sul tema veda anche Heinich 2014b.

¹¹ Arte di strada che impiega esposizioni di filati, fibra lavorati a maglia o ad uncinetto.

sono espressioni di un genere, ma possono essere lette come *movimenti* espressivi mediante cui interpretare i mutamenti dei contesti che si intende raccontare. Ancora di più, si potrebbe parlare di arte di strada come forme di “comunicazione urbana”, laddove la descrizione degli scenari urbani necessita di un moltiplicazione di linguaggi come decodifica dei cambiamenti metropolitani¹². Si tratta di un cambiamento di rotta che si estende alla ricerca anche di un nuovo metodo di indagine rivolto ai mutamenti urbani, aperto alla pluralità delle dimensioni e delle forme comunicative. Il paesaggio, anche quello urbano, deve essere interpretato nella sua dimensione antropica, un insieme di segni che rimandano alle relazioni interne della società (Turri 2008).

Lo stesso concetto sociologico di spazio si modifica nel passaggio dalle città moderne a quelle della seconda modernità (Beck 1996), che diventano luoghi di intersezione tra globale e locale, centridi snodo commerciali ed economici, tanto che secondo la sociologa Saskia Sassen si può parlare di «città connesse globalmente ma disconnesse localmente, fisicamente e socialmente, tanto che non ha più senso parlare di città» (Sassen 2004). La costruzione della città si sviluppa in tempi e modalità che spesso sono fuori dalla portata dell'azione diretta dei suoi abitanti, quella che i sociologi chiamano l'area manipolatoria (Jedlowski 2003, 2005). Nonostante questa espropriazione delle pratiche di costruzione urbana, esistono azioni urbane che sono determinanti nella costruzione - e non nella creazione - della città: si tratta di processi informali di riappropriazione che non solo mettono in evidenza le problematiche più profonde dei contesti urbani, ma sono processi costruttivi degli spazi fisici territoriali. Le azioni collettive più o meno organizzate ed intenzionali, le pratiche quotidiane ed ordinarie, di uso e di consumo degli spazi, immateriali e simboliche offrono narrazioni sociologiche delle trasformazioni strutturali delle città contemporanee e del loro tessuto sociale. In quella che Cellamare definisce la progettualità delle pratiche si racchiude proprio la sintesi di queste trasformazioni: azioni collettive che plasmano in maniera evolutiva il luogo in cui vivere, seguendo una decisa propensione all'azione, un *agire prevalentemente tattico* (Cellamare 2008; 2011: 3). La progettualità non riguarda solo un insieme di pratiche nella loro prassi, ma anche un processo di attribuzione di un valore simbolico agli oggetti, agli elementi e alle relazioni che interessano il contesto stesso. Il discorso sulle pratiche urbane aiuta a comprendere come si sviluppano fenomeni artistici coinvolgenti in alcune aree urbane, come nel caso del graffitismo o della *street art*. Le strutture contemporanee che condizionano l'azione sociale sono molto legate a forme di soggettivazione imposte dalle città, condizionando modelli sociali e immaginari collettivi, e dunque le pratiche di appropriazione nel loro quotidiano (Agamben 2008). Queste imposizioni sui soggetti che abitano gli spazi della città possono scaturire in forme conflittuali, che alcune volte si traducono poi in azioni propositive, di riappropriazione degli spazi comuni e di ricollocazione dell'identità collettiva. I conflitti con le strutture obbligano al confronto, alla ricerca di una mediazione, alla nascita di nuove forme di pratiche non mediate. Ciò perché si trasforma il significato di spazio, che non può essere collocato solo come variabile fisica, ma una dimensione dove manifestare “i modi di fare esperienza”, di creare pratiche urbane. Gli spazi sono, nel senso simmeliano, simboli, creatività, costruzione, rapporti umani e sociali, produzione di forme (Simmel 1908). Negli spazi urbani si realizza una trilogia di rapporti interessanti che vanno dal rapporto tra soggetto e i luoghi, il rapporto tra soggetto nei luoghi, e i rapporti tra i luoghi nell'esperienza e nelle rappresentazioni mentali dei soggetti (Cellamare 2008). All'interno di questi rapporti si instaura un processo dinamico dove gli individui investono di valore una porzione di spazio, trasformandola in luogo-simbolico. Questa pratica si definisce *appaesamento* ed è l'espressione più profonda di riconoscimento del soggetto nel contesto, dei modi attraverso cui si elaborano azioni di comprensione reciproca tra tutti gli agenti di cambiamento dello spazio, siano questi attori sociali individuali o collettivi, oggetti, azioni sociali (Caniglia Rispoli, Signorelli 2008). Questa pratica di appaesamento aiuta a comprendere come anche un fenomeno artistico riesca a diventare una pratica sociale, mediante la quale si crea un processo di ridefinizione identitaria, non solo individuale o di un gruppo, ma dello stesso spazio. L'artificazione nell'arte contemporanea può essere analizzata come processo di appaesamento, dove la riappropriazione di parte degli spazi urbani suggerisce stimolanti chiavi di lettura dell'insieme del quadro sociale e culturale che circonda il fenomeno. E ancora, si potrebbe interpretare l'arte contemporanea, come nel caso dei murali urbani, come un insieme di forme espressive attraverso cui leggere i mutamenti degli spazi sociali

12 La necessità di uno studio antropologico polifonico coinvolge anche le forme espressive visive oltre che etnoletterarie come ben spiegato da Massimo Canevacci nel suo studio su San Paolo e raccolto nel testo *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*, Seam, 1997

globali. Nelle discipline sociologiche dell'arte e del territorio possono aprirsi nuovi riferimenti teorici e di indagine scientifica che conducono allo sviluppo di una "quarta generazione" di studi sociali dell'arte. In Francia, è da oltre un ventennio che ci si dedica a ricerche correlate tra la sociologia dell'arte e del territorio attraverso un diverso approccio scientifico, basato sulla descrizione e la comprensione del fenomeno artistico come un insieme completo, un quadro in cui non è il singolo soggetto o l'oggetto o il contesto ad essere analizzato in maniera autoreferenziale, bensì è la relazione tra tutti gli elementi che portano alla produzione e alla ridefinizione del processo artistico. Si tratta di un approccio certamente culturologico ma che si spinge oltre: è una sfida aperta alla chiusura disciplinare, all'esclusione che la sociologia dell'arte ha creato attorno a sé per lunghi anni, alla ricerca di quel *campus* che dia un significato più profondo e allo stesso tempo più complesso dei cambiamenti sociali e del mondo dell'arte¹³. La comprensione e la descrizione degli spazi urbani mediante una attenta analisi dei processi di creazione artistica sono passaggi iniziali di una matura rivoluzione scientifica. In questo contesto, come già accennato nella premessa del lavoro, quello che si è scelto di fare è una prima indagine del fenomeno artistico della *street art*, in modo molto descrittiva e "acerbo" a livello empirico. Si tratta di una raccolta di informazioni teoriche e dei contesti dove verificare i mutamenti non solo paradigmatici della disciplina sociale dell'arte, ma in cui sperimentare metodi interdisciplinari innovativi. Prima di mostrare le informazioni preliminari sul fenomeno della *street art* nel quartiere Torpignattara a Roma, è doveroso citare gli studi pionieristici sul mutamento urbano proprio nella capitale. Mi riferisco alle numerose ed appassionate ricerche di Franco Ferrarotti, e del gruppo Ferrarotti, Maciotti¹⁴, da cui sono scaturite nuove immagini delle periferie romane, da "problema a risorsa" parafrasando il sottotitolo di un loro celeberrimo testo. Si tratta di micro-realtà particolari, che conservano alcune peculiarità proprie, contenitori di un potenziale descrittivo dei processi di trasformazione socio-culturale da leggere in maniera universale, o per citare Antonio Gramsci, «quanto più locale, tanto più universale». Nella definizione delle peculiarità locali delle periferie romane si arriva alla elaborazione di prospettive teoriche e di ricerca innovative, dove lo studio della povertà, degli esclusi, delle dinamiche di appropriazione degli spazi urbani possono essere ricollocati in altri contesti, nonostante la conservazione degli elementi particolari di ogni periferia. Anche il mondo dell'arte trova una dimensione peculiare in queste micro-realtà, anzi sembra quasi che proprio la contestualizzazione del fenomeno artistico negli spazi comuni risalti alcuni elementi artistici che probabilmente non emergerebbero se de-localizzati dagli spazi sociali di appartenenza. La periferia diviene uno spazio sociale da cui partire per comprendere le trasformazioni urbane, attraverso metodi di indagine innovativi, dove la comprensione e la descrizione dei fenomeni necessitano di un'analisi aperta all'insieme delle dinamiche processuali che coinvolgono i soggetti sociali, così come le relazioni con l'ambiente e tutti gli oggetti che partecipano a formare lo scenario complessivo. Questo è ciò che si tenta di fare nell'analisi del fenomeno della *street art* a Roma, nel quartiere Torpignattara, dove, mediante una ricerca pilota, si cercherà di portare alla luce una chiave di lettura differente sia del fenomeno artistico, sia delle modalità di relazione tra mutamento urbano e mondo sociale dell'arte. Così da verificare se, in ultima istanza, nelle forme di arte contemporanea si possono leggere anche dinamiche di partecipazione alle azioni sociali comuni, riconoscimento nei contesti abitati, inclusione e ridefinizione delle pratiche quotidiane degli spazi condivisi.

La Street art nella definizione degli scenari periferici urbani: il caso di Torpignattara a Roma. Una indagine preliminare

Questa breve indagine sul fenomeno della *street art* a Roma vuole essere uno studio preliminare per avviare un filone di ricerca più approfondito in un contesto urbano come Roma, con una peculiarità che la distingue da molte metropoli: la capacità degli spazi periferici di raccontare momenti universali alla città, mantenendo ben evidenti le peculiarità di ogni micro-cosmo. Girare nelle periferie di Roma significa visitare spazi differenti, non tanto per le caratteristiche fisiche e territoriali, quanto, piuttosto per l'eterogeneità del tessuto sociale e della storia di ogni

13 Il richiamo ad una "antropologia della comunicazione visuale" come la definisce Canevacci è un esempio della necessità di un metodo diverso per interpretare i cambiamenti dei contesti urbani. Quello che si vuole accentuare in queste pagine non è certo l'innovativo dibattito sull'"apartheid tra le scienze sociali", ma la difficoltà riscontrata negli anni di azzardare un tipo di approccio sperimentale per definire come cambiano gli scenari metropolitani.

14 Per citarne alcuni, Cfr, F.Ferrarotti, M.I.Maciotti 2009; F. Ferrarotti 2009; F.Ferrarotti 1959;

quartiere. Due le domande preliminari a cui dare una risposta: perché la *street art* come fenomeno da indagare e perché a Torpignattara.

L'idea della *street art* - dei *murales* in questa analisi - nasce da una serie di colloqui con alcuni esperti in sociologia dell'arte del mondo accademico e non, assieme ai quali ci si è chiesto cosa potrebbe significare questa forma espressiva artistica nel genere contemporaneo. Negli ultimi dieci anni *murales* hanno invaso gli edifici della capitale: è stata presentata una mappa a Roma delle opere, dove si contano 330 graffiti in 150 strade, estese su 30 quartieri. L'idea a livello istituzionale è di aprire percorsi alternativi all'arte di Roma, affiancare all'idea di arte classica, architettonica, archeologica e visiva, quella artefatta, creata nelle borgate e su beni pubblici, come muri o mezzi di trasporto. Questo ha favorito l'apertura di musei e di gallerie, oltre che associazioni che mirano a «percepire e rispettare lo spirito dei luoghi in cui interviene ed è condiviso coi cittadini, si confronta con le loro idee e le loro storie» come cita la pagina web ufficiale del Mu.Ro¹⁵. E questo rimanda alla seconda questione, ossia perché Torpignattara. La *street art* trova a Roma una “tradizione” solida in alcuni quartieri, soprattutto al Quadraro, a Tor Marancia, all'Alessandrino e a Torpignattara¹⁶. Ultimamente alcune istituzioni stanno lavorando anche in altre aree tra cui Prima Valle. Si tratta di periferie spesso abbandonate, che non salgono alla ribalta della cronaca se non per problematiche relative criminalità, degrado e difficoltà di integrazione. Eppure sono borgate storiche di Roma, ognuna della quale rivela un pezzo di storia urbana importante per comprendere l'evoluzione complessiva della Capitale, quartieri, che soprattutto dal dopoguerra, hanno avuto la capacità di rispondere alla devastante crisi economica e sociale, che si sono opposti alla presenza nazista (si pensi al Quadraro), oppure che hanno preso parte a quel cambiamento socio-demografico che porta oggi Roma ad essere una delle città europee multiculturali, sebbene con molte problematiche inerenti il tema dell'integrazione. Torpignattara è una scelta dettata da una lettura attenta del fenomeno correlata a un crescendo di problemi legati ai cambiamenti sociali. Si tratta di un quartiere popolare in cui la presenza di una pluralità di etnie differenti resta un elemento descrittivo del quartiere. Molti degli stranieri sono inseriti nel commercio - anche ambulante -, tanto che se si passeggia per alcune strade della borgata, è facile notare come la prevalenza delle attività commerciali sia straniera. Inoltre, il tasso di criminalità resta alto: si tratta di problematiche relative la delinquenza soprattutto tra immigrati. Ma accanto a questo, Torpignattara si distingue anche per eccellenze di integrazione, come la scuola elementare Carlo Pisacane, dove gli alunni italiani sono una minoranza e le pratiche di inserimento dei bambini stranieri hanno contribuito a definirne una eccellenza nella capitale, un esempio da seguire. Non solo, il numero di associazioni ed iniziative nel quartiere sono in crescita, lavorando in progetti culturali mirati a favorire l'integrazione sociale (si pensi alla piccola orchestra di Torpignattara composta da ragazzi immigrati e italiani). Accanto a questo scenario si affianca quello di degrado ambientale: basta girare attorno all'acquedotto alessandrino per assistere a scene di abbandono sia umano che territoriale, dove tossici e barboni presidiano le aiuole sporche di rifiuti e grazie all'intervento di volontari si interviene per far sparire aghi e siringhe dai luoghi frequentati dai bambini. Torpignattara se analizzata con lo sguardo di un etnografo urbano appare in tutta la sua potenzialità: un quartiere potenzialmente depresso e abbandonato da un lato, e un microcosmo potenzialmente ricco di narrazioni sociali e culturali su cui vale la pena soffermarsi per comprenderne tutte le ambivalenze dall'altro. Come alcuni abitanti del quartiere affermano, Torpignattara è «calda umanamente e colorata, ma anche depresso e lasciata sola dalle istituzioni»¹⁷. E' un fermento che produce esperienze socio-culturali spiazzanti che descrivono sia il profondo isolamento, sia la volontà a riappropriarsi degli spazi comuni, dei beni collettivi da parte degli abitanti. E questo è il motivo della seconda scelta. La raccolta di informazioni preliminari del quartiere è stata effettuata mediante l'analisi della letteratura di dati statistici presi dal portale del Municipio V, ma anche attraverso una analisi del contenuto di alcuni quotidiani online, nati proprio come fonte di divulgazione delle notizie e delle problematiche della periferia. Inoltre, in un secondo momento si è proceduto con una breve osservazione del quartiere dal

¹⁵ www.muromuseum.blogspot.it

¹⁶ Alcuni link utili dove visualizzare immagini di murales a Torpignattara. www.roma.corriere.it/cronaca/14_ottobre_28/torpignattara; www.fotografiaerrante.wordpress.com; www.tribune.com/2015/04/nicola_verlato; www.waitmag.com; www.dago-art.it; www.radiobimbo.info.

¹⁷ Molti cittadini lamentano l'assenza del servizio dell'AMA dal quartiere

proprio interno, raccogliendo in un diario alcune informazioni visive, oltre che di testimonianza da parte di alcuni intervistati. La parte operativa su cui si dovrebbe continuare ad indagare concerne invece l'uso di interviste in profondità con alcuni esperti del mondo istituzionale dell'arte presenti nel quartiere, testimoni privilegiati che operano nel sociale e nel campo delle attività culturali e con alcuni artisti coinvolti in progetti di *street art* a Torpignattara. Come già premesso nelle pagine di introduzione al lavoro, si tratta di una ricerca pilota, nata con la finalità di aprire la strada ad una indagine più profonda, attraverso cui far emergere gli elementi più "densi" del fenomeno.

Torpignattara dagli ultimi dieci anni si è popolata in maniera esponenziale di immigrati che hanno creato comunità di riferimento la cui integrazione si basa principalmente sull'attività lavorativa. Il contatto tra questi soggetti e il territorio resta formalmente nelle azioni economiche, nel contesto che copre il livello occupazionale. La scelta delle abitazioni, dei luoghi di incontro, delle iniziative a cui partecipare, restano azioni molto legate alla comunità di appartenenza geografica. Questo ha portato, come sostengono alcuni esponenti del mondo istituzionale del quartiere, a forme di esclusione, o anche di "auto-esclusione", deliberata, volontaria, quasi a parlare di "ghettizzazione etnica". E in queste strade, dove le case si guardano in faccia, emergono palazzoni con muri giganti dipinti a *murales*, dove i volti degli "ultimi", dei potenziali esclusi sembrano descrivere il problema cruciale del contesto. Su un *murales* compare una frase che accompagna il viso di una clandestina e si legge «nel nostro momento di bisogno ci affidiamo alle persone come la famiglia. Sarebbe bello se potessimo ricordarci di questi legami anche nei momenti di forza». Il tema del riconoscimento degli emarginati è spesso ricorrente nei *murales* a Torpignattara, così come la problematica ambientale. Le firme degli artisti che creano queste forme artistiche hanno suoni diversi, alcuni restano anonimi, altri sono stranieri: Herakut, Agostino Iacurci, Sten e Lex, Nicola Verlatto, Luis Alberto Alvarez, Etam Cru sono alcuni dei nomi che hanno lasciato il proprio segno sui muri della borgata. Le rappresentazioni di soggetti in preghiera, di volti alla ricerca di aiuto, di orizzonti colorati, dei corpi stilizzati e inermi si mescolano ai colori del quartiere, divenendo quartiere.

Così, il secondo passo metodologico, dopo la raccolta informazioni socio-demografiche e di sviluppo della storia sociale di Torpignattara, si è proceduto con una serie di incontri con alcuni rappresentanti del mondo dell'arte contemporanea e della vita del quartiere. Si è trattato di brevi interviste aperte con l'obiettivo di comprendere mediante queste fonti il *frame* di riferimento in maniera più dettagliata. Ciò che doveva venir fuori da queste interviste era la *comprensione* di come si sviluppava il processo creativo della *street art* in tutte le sue fasi, in particolare nel processo di *mediazione*. Per comprendere meglio l'evoluzione socio-culturale del quartiere, oltre ad una analisi di dati statistici socio-demografici, si sono svolti colloqui con testimoni privilegiati, soggetti che vivono ed operano nel quartiere. Una intervista aperta molto interessante con una responsabile di un'associazione che si occupa di progetti artistici ha arricchito il quadro preliminare del contesto. Gli ultimi dieci anni a Torpignattara, quello a cui si è assistito, secondo l'intervistata è un lento processo di presa di consapevolezza da parte dei residenti delle problematiche inerenti la borgata:

[...] gli abitanti hanno cominciato ad attivarsi per sconfiggere il degrado che sta consumando Torpignattara. [...] abbiamo spesso dato la colpa agli stranieri ma anche noi che come associazioni rappresentiamo le istituzioni del posto non abbiamo creato nulla come sistema di azione per sconfiggere i problemi economici o di integrazione.

Il primo fenomeno problematico del quartiere sembra essere per molti proprio la difficoltà di integrazione dei soggetti stranieri, a causa anche di una pluralità di etnie che spesso non convivono armonicamente negli stessi spazi:

[...] gli stranieri del quartiere crescono numericamente sempre di più. Io ne conto tanti sia per strada, ma anche nelle associazioni. Come ti dicevo, partecipano quando sono aperti verso un processo integrativo alle attività che noi associazioni promuoviamo nel quartiere. Il loro grande ostacolo che noi riscontriamo è la lingua, meno per i piccoli, ma i genitori hanno difficoltà a farsi capire.

La chiusura da parte delle popolazioni immigrate sembra dipendere anche da una presenza poco incisiva delle istituzioni, come un'altra intervistata che opera sul territorio come volontaria della parrocchia sostiene:

[...] diciamo che l'associazionismo lavora in maniera solitaria. Il volontariato ancora di più se parliamo dei rapporti con le istituzioni. Noi come parrocchia ci facciamo carico di dare un contributo primario, di sostegno [...] Le istituzioni sono contemplate soprattutto per chiarire pratiche burocratiche o per segnalazioni ai servizi sociali di situazioni al limite. Ma non è che vedi qualcuno sul territorio.

Un altro problema che affligge negli ultimi dieci anni il quartiere, oltre il fenomeno dell'integrazione straniera, è il degrado ambientale anche in questo caso si ascolta una assenza quasi ingiustificata da parte delle istituzioni: «l'AMA manco passa più de qua. Semo pieni di mondezza. Vedi i giardini dove vanno i bambini, vedi le aiuole, vedi i parchi. Ce so materassi ovunque e rifiuti. Se non passano i volontari di quartiere uno schifo», continua un residente di via della Bufalotta. Così come la questione della delinquenza:

[...] tu non puoi capire quanti furti e crimini ce so stati ultimamente. Allora leggi i giornali, leggi le pagine de Internet, c'è droga che gira, spari, e furti. Allora, non è un problema di immigrazione, ma anche perché se tu a queste persone non gli dai una casa, un lavoro cosa fanno? Fanno i delinquenti. Io non dico che li giustifico ma capisci che qui dopo le nove non puoi uscire più. E' il coprifuoco.

La delinquenza che manifesta anche forme di conflitto e di scontro tra le diverse etnie e tra i residenti italiani e stranieri. Accade spesso che nascono problemi legati alle attività commerciali, che come spiega una intervistata:

[...] sono di pertinenza di alcuni, mentre altri lavorano ad altre attività. Ti dico che qui fino al Pigneto, ma anche quella zona del Palmiro Togliatti, allora, ogni attività ha una gestione etnica diversa, tipo la frutta quelli del Bangladesh, internet pakistani, gli ambulanti sono soprattutto africani e poi i cinesi che hanno negozi con tutto dentro. Ci sono delle regole qui. [...] Cioè io non riesco a capire come fanno ad aprire e chiudere le attività da un giorno all'altro. Sempre nello stesso ambito. Poi se uno va a dare fastidio all'altro, allora assisti a scontri, minacce, e spesso atti vandalici.

Anche nella partecipazione ad azioni collettive di quartiere si assiste ad una diversa propulsione alle attività, a seconda degli anni di presenza sul territorio, della motivazione di arrivo e di persistenza e della tipologia di nucleo familiare:

se ci sono quelli con le famiglie partecipano di più alle attività. Io ho organizzato per volontà del Municipio uno spettacolo con altre associazioni, perché c'è la volontà del Municipio di creare sincronismo; certo, chi viene qui solo senza i figli o un compagno non riesce facilmente ad integrarsi, noi non vediamo tanti stranieri soli che prendono parte alle attività.

L'integrazione viene vista, usando le parole di un intervistato, «un punto di passaggio che non si finisce di creare», dove proprio la varietà del tessuto sociale e culturale diviene sia un momento di conflitto e tensione, sia uno spazio su cui lavorare per creare condivisione. Il rapporto con il quartiere inteso come spazio comune si presenta molto articolato e complesso:

non hai realmente spazi pubblici dove si sviluppa la vita sociale del quartiere. Ma la stiamo creando piano. Anche il lavoro delle associazioni che promuovono eventi in strada questi aiutano. Ma non può essere solo un evento o il lavoro di pochi a fare la differenza. Manca la sinergia perché Torpignattara ha tante micro dimensioni dove lavorare.

Ci sono esperienze di incontro tra la popolazione ma restano legate ad eventi culturali promossi dalle associazioni accreditate al Municipio oppure dai volontari della parrocchia. Comprendere quale lo scenario sociale che descrive Torpignattara è necessario per un'analisi dei modi di produzione delle opere contemporanee, proprio per verificare se esiste una corrispondenza diretta tra l'oggetto artistico e il contesto e se nella produzione si verificano interazioni tra artisti, oggetto, attori istituzionali e soggetti che vivono nel contesto. Da un'analisi

prettamente descrittiva delle opere, si possono citare immagini che richiamano proprio gli elementi più “densi” della vita di quartiere: l'emarginazione e la povertà, i colori della diversità etnica, l'attenzione ambientale, ma anche passaggi di storia urbana significativi, come le narrazioni di Pasolini, che proprio a Torpignattara si ispirò per *Ragazzi di strada*.

Il fenomeno della *street art* è anch'esso una esperienza vissuta nella borgata in maniera ambivalente. Come spiega un intervistato residente dal dopoguerra nella zona limitrofa alla Prenestina: «all'inizio non è che l'hanno presa tutti bene. Ci sembrava una cosa da vandali. Vengono a imbrattare i muri, già c'è tanto sporco. E poi invece abbiamo visto che tutta la zona si colorava». I murales che sono dipinti sui palazzoni di alcune vecchie abitazioni diventano negli anni familiari agli abitanti, soprattutto perché escono dai confini dell'illegale, dell'imbrattare e assumono contorni più istituzionali: «quando venivano a chiedere i permessi ai condomini, o venivano a chiedere se piacevano o no quei disegni, abbiamo capito che era un'altra cosa». Le stesse associazioni che commissionano i murales si muovono all'interno del quartiere, lo studiano e si attivano come promotori dell'opera, proprio andando a riferire ai residenti quali le intenzioni finali dell'opera:

[...] c'è un coinvolgimento da parte della cittadinanza, sia grazie ai nostri interventi come galleria sia tra artisti e abitanti. Vengono interpellati nella fase di progettazione e la gente chiede, dà idee, fornisce suggerimenti, reclami. Si riappropria di quel pezzo di spazio. Lo sa che è suo. Infatti, come effetto di questa collaborazione, non permettono che quel muro venga sporcato, non parcheggiano davanti al murales. Hanno rispetto dell'opera.

Definire la *street art* a Roma significa tornare indietro di almeno un paio di decenni, quando, però, il fenomeno ancora era poco conosciuto. Come bene spiega un responsabile di galleria del territorio:

[...] la *street art* è una svolta nel mondo dell'arte e del sociale. Parte dal graffitismo newyorkese ma poi si è evoluta. Il graffitismo ha subito per anni una etichetta negativa, come vandalismo, oltraggio ai beni comuni. Mentre la *street art* e i murales vengono visti più come una espressione artistica urbana. Questo fu un errore perché il significato non estetico del graffitismo a New York fu strepitoso, anzi nacque proprio per quello, come contestazione ed espressione delle problematiche sociali.

Per diventare fenomeno di arte contemporanea subisce una trasformazione dal proprio interno, cioè si fa conoscere come genere artistico che “abbellisce” gli spazi urbani. Alcuni artisti, proprio per questo processo, lamentano il valore troppo “pop2” della *street art* che tende oggi a seguire più delle icone che dei riferimenti propri:

[...] il rischio contemporaneo della *street art* è di imporre dei canoni artistici come icone, soprattutto quella romana che è legata ad alcuni riferimenti sempre presenti nei murales. A richiami quasi standardizzati: volti di soggetti sofferenti, omini stilizzati alla ricerca di chissà cosa, e poi il richiamo a immagini ripetute ma vuote.

Eppure negli ultimi anni sono nate molte associazioni che lavorano per far conoscere gli artisti di strada, tra i nomi più conosciuti che sono un riferimento per artisti e professionisti del settore la Galleria Varsi, il MAAM, il centro Forte Prenestino, il MuRo, la Wunderkammer ed altri. Si tratta di strutture la cui funzione è stata poi di offrire spazio per curare eventi e mostre su strada. Queste istituzioni sono ciò che nelle pagine precedenti si definivano come operatori di trasformazione, mediatori. Come raccontano alcuni di questi soggetti istituzionali:

Noi facciamo una selezione di artisti e scegliamo a chi affidare il lavoro. [...] teniamo i rapporti con le istituzioni locali come i municipi per avere permessi, per gestire le pratiche burocratiche. L'artista va sul posto, lo studia e poi ha un'idea che rielabora con noi.

E ancora:

l'idea di cosa dipingere può essere un'idea dell'artista ma viene mediata sia da noi come istituzioni che conosciamo il territorio, sia tra l'artista e la popolazione. Noi facciamo da filtro tra l'artista e gli abitanti, andiamo a parlare con la popolazione, la coinvolgiamo, parliamo con i condomini, li ascoltiamo e poi riparlamo con l'artista.

E questa mediazione è un processo molto preciso dove le istituzioni lavorano nella fase di preparazione all'opera. Ma le dinamiche che rendono un *murales* arte dipendono da altri strumenti di mediazione, ossia dalla capacità di questi soggetti di trasformare l'oggetto- muro in arte.

L'opera non finisce quando smontiamo le impalcature ma continua nel riconoscimento di chi la osserva. La street art non è riqualificazione, quella la fanno e devono farla le istituzioni politiche. La street art è riappropriazione, è lo specchio del contesto perché nell'immagine l'abitante raccoglie frammenti delle narrazioni storiche e sociali del luogo. In quel momento l'opera non è solo vernice, forme e colori. E' senso, è significato, perché è stata compresa. E' arte.

Quando finisce la fase descrittiva deve necessariamente esserci un momento di riconoscimento, in cui chi osserva è capace di comprendere le coordinate espresse dall'opera. Ma la mediazione è anche la firma dell'artista, la propria presenza nell'opera, l'autenticità che non proviene da una creazione in solitario dell'oggetto. Come alcuni artisti di strada hanno dichiarato, l'opera deve essere un processo di riappropriazione dello spazio, non solo un momento artistico fine a sé stesso. Questo è vero soprattutto se si analizzano le fasi di preparazione all'opera:

[...]io ho parlato di progettare il muro, e per farlo ho parlato con tanta gente del posto, ho ascoltato storie di vita del quartiere, li ho visti passeggiare nella loro quotidianità. Ho raccolto sfoghi di chi gli hanno pignorato tutto, di chi ha perso il lavoro. Ho persino litigato con una suora perché pretendeva che io non le raffigurassi con il crocifisso. Io ero presente nei loro spazi, gli ho invasi, gli ho sbirciati.

L'opera non può nascere solo da un'idea del posto. E' essenziale affinché l'oggetto divenga arte che diventi *funzione*, non solo descrizione, ossia assegnazione di ruoli e costruzione di significato, capace di trasformare l'estetica in un messaggio:

ho raccontato in 60 metri la storia di un quartiere, nella sua storicità, il suo sociale ma non potevo riuscirci senza una interazione con la gente del posto, con le istituzioni, anche nei conflitti con gli uffici o con chi voleva farmi fare una cosa invece che un'altra. E quando le bambine o i ragazzini passavano e mi vedevano e mi dicevano, «allora ci vediamo là, ci diamo appuntamento al Muro», io sentivo che avevano capito, che mi avevano capito. Il muro era familiare ormai per loro, si riconoscevano.

E l'ultimo passaggio che segna questa trasformazione è la capacità che i processi di interazione tra contesto, soggetti ed azioni producono nel diventare *partecipazione*. Esistono però due forme di partecipazione che il fenomeno della *street art* nel quartiere riesce ad elaborare: una "mediata", che rivela conseguenti azioni di risposta, ed un'altra più informale, diretta con ripercussioni differenti. Quando l'opera viene commissionata e portata al pubblico mediante il lavoro di attori o istituzioni, o professionisti dell'arte, la partecipazione parte da un processo di co-progettazione, che nelle fasi di realizzazione si traduce in riconoscimento:

prima di creare l'opera, discuto con la gente e mostro la mia idea. Poi ne parlo con chi mi ha commissionato l'opera. Poi di nuovo con le persone. L'opera richiede tempo. Si fa nel tempo. E solo quando torno sul posto e vedo che quel luogo diventa uno spazio di incontro di ragazzi o degli abitanti del quartiere, allora capisco che ho lavorato bene.

Ma la partecipazione può essere anche un processo di azione partecipata alla creazione dell'opera, come in casi in cui il lavoro non è commissionato da soggetti esterni ma resta un rapporto tra artista e pubblico:

Nel mio progetto sul Primo Muro in una scuola a Torpignattara, l'idea è di lasciare una parte di muro bianco. Ho prima chiamato altri artisti di strada a partecipare al progetto, poi una curatrice di museo, poi un docente universitario. Volevo far dipingere in quella scuola gli alunni stessi. Io, l'artista, che aspetta l'idea. Ho solo detto ai piccoli, non copiate gli altri murales, è il vostro spazio. Tirate fuori tutto quello che per voi significa questo pezzo di cemento. Io devo solo armonizzare le loro idee. Perché quelle immagini che mi daranno sono sicuro rispecchieranno quello che loro vivono in quel contesto. E io non posso inventarmelo. Loro sì.

Il risultato è una sincronia tra tutti gli attori che partecipano alla realizzazione dell'opera, tra le azioni e le dinamiche, che fanno nascere l'esperienza artistica. Non solo, la partecipazione ha portato sia ad un attivismo dialogico, ma soprattutto permette di riutilizzare uno spazio che prima era dismesso, isolato. L'abbellimento, come viene definita la *street art* da molti artisti, non ha provocato probabilmente una riqualificazione - nonostante molte zone abbandonate adesso vengono ripopolate e abitate con più coinvolgimento dai residenti - ma certo ha permesso una presa di consapevolezza del valore "comune" dello spazio, dove un «freddo pezzo di cemento, colorato, è capace di essere incontro tra diversità, conflitti, opportunità e forse ritrovo. Questo fa l'arte, manda messaggi, produce cambiamento». Le forme di *appaesamento* diventano pratiche sociali mediante il fenomeno artistico, o anche, si potrebbe azzardare a sostenere che, proprio grazie all'opera contemporanea, emergono tutte le contraddizioni e il potenziale di un micro-contesto urbano. Da qui si cerca di tracciare tre possibili conclusioni aperte da cui partire per avanzare altri spunti interpretativi a proposito del fenomeno. Una prima riflessione rimanda all'evoluzione del processo di artificazione inteso come genere autonomo non solo artistico ma da intendere come "esperienza sociale" caratterizzato dall'interrelazione tra i diversi elementi che definiscono l'esperienza artistica. Artificare, proprio come nel caso dei murales, concerne non solo la possibilità di "animare" oggetti appartenenti a spazi comuni urbani, bensì come già definito da Nathalie Heinich, si tratta della "costruzione mediante l'arte di uno spazio comune tra il mondo artistico e quello sociale: è l'arte che diviene sociale". I *murales* perdono, attraverso la riappropriazione artistica e del pubblico, quella componente meramente estetica, per diventare spazio descrittivo e di azione sociale, coinvolgendo in un processo dialogico- e questa la seconda ipotesi conclusiva- l'insieme degli elementi sia attivi che passivi del processo artistico. Da qui l'avvio ad una concreta rivoluzione delle scienze sociali: interpretare i mutamenti sociali attraverso la sperimentazione continua di un metodo innovativo, aperto, critico, non autoreferenziale, ma strumentale alla descrizione e alla comprensione degli scenari globali. L'esempio dei murales dimostra proprio che senza una analisi multidisciplinare tra le relazioni strette tra tutti i soggetti, gli oggetti e le dinamiche sociali del processo produttivo artistico si otterrebbe un quadro del fenomeno parziale. E' proprio lo studio di *come* intervengono i soggetti nelle azioni che interessano tutte le fasi di creazione ricezione dell'opera che favorisce una analisi più articolata e complessa. Solo così l'arte si traduce in sociale, mediante la creazione di un "senso comune" interpretativo degli spazi sociali, che avviene nell'arte contemporanea nella fase della mediazione sociale. Dushamps aveva ragione quando contemplò l'evoluzione dell'opera d'arte da semplice oggetto estetico ad "espressione" sociale mediante il passaggio della mediazione che rende l'esperienza artistica una costruzione processuale, composta da soggetti, oggetti, funzioni, ruoli e status, azioni e dinamiche. Nella mediazione, e solo in questa fase, la creazione diventa "fatto sociale" perché si apre al mondo del sociale, ne diviene parte, diventa funzionale alla descrizione di quel mondo. I dipinti che colorano i muri di Torpignattara nascono come forme artistiche attraverso cui leggere alcuni scorci di vita del quartiere, le sue problematicità. Ma questo momento "descrittivo" si traduce in "fatto sociale" quando l'opera sollecita dinamiche sociali che vanno oltre la mera definizione del contesto, bensì si traduce in coinvolgimento, partecipazione, sollecitazione. L'opera subisce e scatena un doppio processo di mediazione sociale: acquisisce riconoscimento mediante filtri (formali ma anche simbolici, istituzionali, immateriali) dei soggetti partecipanti alla creazione, ma diviene strumento di creazione di identità legate al contesto, attraverso le pratiche di *appaesamento* degli spazi urbani quotidiani.

La necessità di una sociologia "pragmatica" si riflette proprio in queste dinamiche di interazione tra espressività artistica e processi sociali: proprio dal continuo mutamento dei tessuti sociali possono nascere risposte innovative nel mondo dell'arte, e viceversa, dai fenomeni artistici è possibile offrire chiavi di lettura innovative ed articolate sulle trasformazioni che interessano gli spazi sociali. Una "quarta generazione" deve quindi raccogliere la sfida di creare un confronto tra i fenomeni e i processi che definiscono il mondo sociale dell'arte, di guardare gli eventi come un insieme correlato di azioni, soggetti ed oggetti. Questo saggio nasce proprio con l'obiettivo di divulgare alcune teorie e pratiche disciplinari, di rinnovare i metodi di indagine in una disciplina, come la sociologia dell'arte, che per lunghi decenni è rimasta vincolata al valore estetico più che a quello del sociale. L'artificazione contemporanea diviene paradigma rivoluzionario proprio se inteso al di fuori dei principi artistici e meramente tecnici, ma arricchito di elementi socio-culturali, da analizzare come una forma di protesta contro il

degrado, l'esclusione sociale, dunque, come una risposta o più semplicemente una rivoluzione sociale che investe tutti i contesti culturali, urbani e sociali. L'arte contemporanea deve essere tradotta nelle forme di protesta e riconoscimento, nei conflitti e nelle pratiche di partecipazione, aperta alle continue sollecitazioni che il tessuto sociale propone, con la finalità di rendere lo studio dei fenomeni artistici un "open end" da rinnovare in continuo.

Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (2008), *Signatura Rerum. Sul metodo*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Becker H.S. (2004), *I mondi dell'arte*, Bologna: Il Mulino.
- Benjamin W. (1991), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.
- Bloor D. (1994), *La dimensione sociale della conoscenza*, Milano: Cortina.
- Bourdieu P. (2002), *Campo del potere e campo intellettuale*, Roma: Manifestolibri.
- Bourdieu P. (1992), *Les règles de l'art. Génes et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Burke P. (1980), *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano: Mondadori.
- Caniglia Rispoli C., Signorelli A. (2009), *La ricerca interdisciplinare tra antropologia urbana e urbanistica*, Roma: Guerini.
- Cellamare C. (2008), *Fare città. Pratiche urbane e storie di luoghi*, Roma: Elèuthera.
- Cellamare C. (2011), *Progettualità dell'agire urbano. Processi e pratiche urbane*, Roma: Carocci.
- Ferrarotti F. (1959), *La piccola città*, Napoli: Liguori.
- Ferrarotti F, M.I.Maciotti (2009), *Periferie. Da problema a risorsa*, Roma: Teti Editore.
- Ferrarotti F (2009), *Spazio e convivenza, come nasce la marginalità urbana*, Roma: Armando editore.
- Gombrich E.H. (1980), *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte*, Torino: Einaudi.
- Goodman N. (1977), *When is art?*, in David Perkins, Barbara Leondar (eds), Baltimore: Hopkins Up.
- Heinich N. (1989), *Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière*, Sociologie du Travail, XXXI, n.1.
- Heinich N. (2004), *La sociologia dell'arte*, Bologna: Il Mulino.
- Heinich N (2014a), *Practices of contemporary art: a pragmatic approach to a new artistic paradigm*, in Tasos Zembylas, *Artistic Practices. Social Interactions and Cultural Dynamics*, Oxford: Routledge.
- Heinich N. (2014b) , *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique (b)*, Paris: Gallimard.
- Heinich N., Shapiro.R (2012), *When is artification?* Contemporary Aesthetic, vol.4, 2012
- Heinich N. (1998), *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Editions de Minuit.
- Hennion A. (1993), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris: Métailié.
- Lukacs G. (1999), *Teoria del romanzo*, Milano: Se.
- Kuhn T. (1962), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Panofsky E. (1999), *Il significato delle arti visive*, Torino: Einaudi.
- Roger A. (1997), *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard.

- Sassen S. (2004), *Le città nell'economia globale*, Bologna: Il Mulino.
- Shapiro R., Heinich N. (2004), *Qu'est-ce que l'artification?*, XVII Congres de l' AISLF, Tours.
- Shapiro R. (1994), *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York: Braziller.
- Simmel G. (1908), *Sociologia*, Roma: Edizioni Comunità.
- Tota A.L. (1997), *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Milano: Ledizioni.
- Williams. R. (1968), *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino: Einaudi.
- Zoelberg V. (1990), *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.