

GIULIA ODDI

ITINERARI NELLA ROMA DELL'ARTE IMMATERIALE:  
TRA PIAZZE, SPAZI SEMAFORICI  
E SPAZI INTERSTIZIALI

La complessa figura di Roma comprende al suo interno una molteplicità di forme: le “geoforme” [...], le forme artistico-architettoniche che ne caratterizzano il paesaggio culturale e lo *skyline* (cupole, campanili, torri, archi, ruderi, colonne ecc.) e le forme sociali (distribuzione della popolazione, struttura demografica del centro storico e delle estreme periferie, enclave etniche ecc.).  
(Pasquinelli d'Allegra, 2008, p. 11).

*Introduzione. Arte (im)materiale a Roma.* – Mentre alcune di queste forme possono sfuggire alla vista (ad esempio quelle sociali), altre sono facilmente visibili percorrendo le strade della città: senza necessità di prendere un elicottero per sorvolare la città dall'alto (Boemi, Travaglini, 2006), ma restando con i piedi per terra, Roma offre una quantità incalcolabile di possibilità di imbattersi in forme artistico-architettoniche o opere d'arte: monumenti, statue, palazzi, sculture, *murales* ecc. Nonostante siano molto diverse tra loro, queste opere hanno in comune le caratteristiche di essere tangibili e localizzate in luoghi specifici – che sia il centro di una piazza o la facciata di un palazzo – e di avere una natura relazionale (Dematteis, 2021, p. 103), assumono cioè valore «in un sistema di relazioni sociali che gli conferiscono il significato di “bene” [culturale]» (*ibidem*, p. 105).

Le opere d'arte possono essere considerate come la traccia/il segno materiale del passaggio e dell'azione degli esseri umani e delle società nel paesaggio-teatro (Turri, 1998): palinsesto di memorie che si tramandano nel tempo e che possono assumere valori e significati differenti per ogni generazione. Le memorie collettive (più solide e durature di quelle individuali) si legano alle opere d'arte «che sono come stazioni territoriali della sua vicenda [della storia della società], della sua affermazione sul territorio in cui essa si identifica: punti fermi, eletti, “che trasmettono verità

eterno e immutabili nel vortice del fluire e del cambiamento (Harvey, 1993)» (Turri, 1998, p. 138).

Anche i *murales* possono essere considerati come opere d'arte materiali che agiscono sul paesaggio urbano: «queste espressioni artistiche hanno nella loro logica [...] la possibilità di trasformare, con modalità alla portata di tutti, le strade e le piazze in un *medium* comunicativo ricco di potenzialità» (Amato, 2015, p. 11). Numerose ricerche in ambito geografico si sono concentrate sul fenomeno della *street art* che, attraverso la creazione di opere murarie, commissionate dall'alto o progettate/realizzate dal basso, può comportare anche una ri-significazione e riappropriazione degli spazi pubblici (Dumont, 2019; Citarella, 2022; Crobe, Giubilaro, 2022). Le opere murarie sono artefatti materiali che, nonostante possano deteriorarsi nel tempo, cambiano il profilo di uno spazio e istaurano relazioni e legami con le comunità.

Non tutte le arti che prendono forma in città, però, lasciano un segno tangibile nello spazio che «permette [all'opera realizzata e localizzata] di produrre nuove relazioni (fra sé e chi ne fruisce) e dunque nuove territorialità» (Brighenti, Reghellin, 2007, p. 372); basti pensare, ad esempio, a *clown*, mangiatori di fuoco, giocoliere, mimi, acrobate che si esibiscono al semaforo<sup>1</sup> in una strada o al centro di una piazza, mettendo “sul palco” il proprio corpo; a chitarriste che, sedute su un ponte, intrattengono chi passeggia con repertori musicali attentamente studiati, lasciando che sia il senso dell'udito a stimolare le “idee di luogo” e le percezioni dei/delle passanti (Smith, 2004; dell'Agnese, Tabusi, 2016).

Queste/i geoartiste/i – come vengono definite/i da Luc Gwiazdzinski – «braccano, individuano, decifrano, designano, producono, mobilitano, riuniscono, legano, giocano e fanno giocare, trasformano, simulano, incantano, manipolano e truffano un pubblico il più delle volte non prigioniero ed eterogeneo»<sup>2</sup> (2014, p. 5) e «scolpiscono nuovi ritmi, inventano nuovi luoghi, riempiono i bianchi, trasformano gli spazi e i tempi della metropoli» (*ibidem*, p. 7). La loro presenza nello spazio non è decorativa, ma produttrice di socialità (Lefebvre, 1974) e l'esibizione che mettono in scena «tesse legami dove non ce n'erano, crea collettivi dove

---

<sup>1</sup> Da questo momento si userà l'espressione spazi semaforici per indicare gli incroci utilizzati per le esibizioni.

<sup>2</sup> Traduzione dell'autrice.

regnava l'anonimato e costruisce situazioni, crea spazi artistici, disposizione e "aree autonome temporanee" (Bey, 1991) che si cancellano dalle nostre memorie o rientrano nei calendari personali e collettivi» (*ibidem*). Yves Michaud (2003), all'inizio di questo millennio, aveva riconosciuto la natura gassosa di queste e altre forme di arte che si condensano nell'etere urbano. È possibile dunque "catturare" quest'arte gassosa e analizzarne gli effetti sulla città? Quali sono gli spazi urbani in cui quest'arte prende forma e si manifesta? Queste esibizioni possono rappresentare una modalità di adattamento dell'artista alla complessità e alla frammentarietà della città contemporanea?

I due itinerari presentati nelle prossime pagine, come un filo rosso srotolato per le strade di Roma, hanno l'obiettivo di presentare, attraversare e connettere alcuni luoghi dell'arte immateriale e gassosa<sup>3</sup>. Questi luoghi non si trovano esclusivamente nel centro storico, commerciale, economico, finanziario e turistico di Roma, ma si espandono in ogni quadrante della città, da nord a sud, da est a ovest; in quartieri periferici e in interstizi urbani. Ogni luogo citato nelle prossime pagine può essere immaginato come un punto su una mappa dell'arte immateriale romana.

Il percorso di costruzione di questi itinerari ha consentito di: a) andare alla "deriva" (Debord, 2020) e perdersi nelle strade della città osservando persone, fenomeni e situazioni creative e inusuali; b) porre l'attenzione in particolare su pratiche artistiche e su artiste/i che, come sarà approfondito più avanti, vengono abitualmente – e storicamente – considerate/i come marginali; c) sperimentare metodologie e strumenti differenti per approfondire gli effetti di queste pratiche effimere, che non lasciano tracce materiali nel territorio; d) leggere e interpretare in un'ottica creativa e insolita la complessità del paesaggio urbano e i fenomeni socio-spaziali che interessano la città.

---

<sup>3</sup> I luoghi citati in questi itinerari sono emersi dalla ricerca empirica sul terreno che è stata svolta nel corso dei tre anni di dottorato (dal 2018 al 2021) a Roma. Oltre agli ap-postamenti, che hanno consentito di osservare le attività delle/degli artisti e le loro modalità di interazione con l'"esterno" e di approfondire le trasformazioni dei luoghi interessati, sono state realizzate più di ottanta interviste che hanno consistito in dialoghi aperti e non strutturati con artiste/i, persone del pubblico e altri attori presenti negli spazi indagati.

*Qui e ora. Il corpo al centro delle esibizioni.* – Come già anticipato, l'arte immateriale non lascia tracce nello spazio: un prodotto e/o un oggetto visibile che possa essere ammirato con il passare del tempo e al di fuori della *performance*; le esibizioni che quest'arte "produce" sono estemporanee: possono essere ammirate solo nel momento esatto in cui vengono messe in scena. L'artista occupa gli spazi dell'esibizione esclusivamente con il proprio corpo e con alcuni oggetti del mestiere (chi giocola con clave o palline; chi suona con chitarre, bassi ecc.) che gli permettono di realizzare un'esibizione dalla durata variabile: dai pochi secondi di un semaforo rosso alle mezz'ore nel centro della piazza<sup>4</sup>. Si tratta di un'occupazione temporanea che, però, può plasmare socialmente, culturalmente ed economicamente quello spazio, attivare relazioni con la collettività, muovere proteste, comportare prese di coscienza collettive e forme di riappropriazioni (Lefebvre, 2014). Collocarsi nello spazio e lavorare "a cappello"<sup>5</sup> può essere anche una scelta politica.

L'immaterialità dell'esibizione non comporta l'invisibilità dell'artista, al contrario mette il corpo al centro della scena. Nel caso delle esibizioni immateriali, infatti, l'artista deve necessariamente essere al centro dello spazio, con il suo corpo, nel momento esatto in cui opera la sua arte: la visibilità e la centralità del corpo, e spesso anche della mimica facciale, sono elementi necessari per la buona riuscita dell'esibizione. L'impossibilità di essere fisicamente "invisibili" può rendere chi si esibisce bersaglio di possibili giudizi (spazio giudicante), ma è anche una necessità che consente di costruire relazioni e interazioni. Nell'arte materia-

---

<sup>4</sup> Nel 2018 la FNAS (Federazione nazionali arti in strada), per tentare di normalizzare le pratiche in strada e costruire un dialogo tra amministrazioni e comunità di artisti, ha messo a punto l'applicazione per smartphone *Arthecity* che prevedeva, sia per l'artista sia per lo spettatore, la possibilità di prenotare una postazione in una piazza, in orari e date stabiliti (Oddi, 2020). Nonostante il tentativo (lodevole) di avviare un dialogo con le amministrazioni locali, la FNAS non ha fatto i conti con l'estemporaneità dell'arte immateriale: caratteristica ricercata da artiste/i e apprezzata da spettatrici e spettatori.

<sup>5</sup> Le esibizioni immateriali "a cappello", protagoniste di questo articolo, non sono opere che possono prendere forma ovunque e in modo indistinto, ma devono necessariamente essere "collocate" dall'artista in luoghi che possiedono delle caratteristiche specifiche. Per poter effettuare questa selezione, l'artista svolge un'indagine spaziale accurata attraverso la quale prende in considerazione numerosi aspetti sociali, culturali ed economici.

le, al contrario, l'opera fisica e tangibile – che sia un murale o una scultura d'oro di arte pubblica (Marzadro, Zorzo, 2013) – assume maggiore centralità rispetto all'artista che l'ha prodotta (fig. 1). Non è raro, in questo contesto, incontrare chi sceglie di dipingere coprendosi il volto con una maschera (Flavio Solo) o di scrivere poesie di notte, di nascosto (Poeti Anonimi del Trullo): tale scelta non incide sulla qualità dell'opera realizzata e sull'impatto che questa può avere sul territorio.

L'esibizione può essere considerata come il prodotto di continue interazioni: «la complessità dell'opera e la sua ricchezza aumentano ancora nella misura in cui questi autori collettivi formano parte integrante della creazione, modellati da lei quanto essa è modellata da loro, o osservandosi nello spettacolo che essi danno a sé stessi» (Frémont, 1978, pp. 188-190). Negli spazi pubblici, spettatrici e spettatori non “consumano” lo spettacolo, ma possono costruirlo con l'artista e con le altre persone presenti *in loco* attraverso silenzi, applausi, pause, sorrisi, interruzioni, traiettorie, percorsi, parole, pianti, toni di voce, reazioni, opposizioni; attraverso partecipazione o astensione; consenso o dissenso; linguaggio verbale e linguaggio del corpo. L'interazione tra i soggetti che costruiscono l'esibizione è favorita anche dall'assenza di palcoscenici, pedane o rialzi che permette all'artista di posizionarsi sullo stesso piano delle persone che si trovano nella piazza.

L'esibizione, dunque, proprio come lo spazio geografico, può essere associata a un palinsesto che si arricchisce con il passare del tempo. L'artista – tutte le volte che si presenta in piazza – porta con sé non solo la valigia con gli attrezzi del mestiere, un personaggio, degli abiti e uno stato d'animo del momento presente, ma anche un “bagaglio” che contiene competenze prodotte da esperienze e sensazioni passate. Nello stesso bagaglio invisibile rientrano le tradizioni culturali – come le usanze relazionali del suo paese di provenienza, le abitudini della sua famiglia di origine, la religione che professa o non professa – e le tradizioni (passato) e le leggi<sup>6</sup> (presente) del paese e della città che frequenta. Conoscenze, esperienze e tradizioni si riflettono nell'esibizione che l'artista porta in scena, nel suo modo di interagire con il pubblico, di parlare e di compor-

---

<sup>6</sup> Le leggi sull'uso degli spazi pubblici cambiano in ogni città e comune della Penisola.

tarsi e si stratificano nella piazza, incrociandosi con quelle dei presenti: attrici e attori consapevoli o inconsapevoli dello stesso evento (fig. 2).

Fig. 1 – *Post Factum, umano e disumano a Roma. Esempio di opera materiale di arte pubblica collocata nello spazio*



Fonte: fotografia concessa dall'artista ed esecutore della *performance* Flavio Marzadro

Fig. 2 – *Esempio di esibizione di arte immateriale nella Piazza di Offagna (AN)*



Fonte: fotografia dell'autrice, 2019

*La marginalità come costante storica.* – In un'articolata etnografia in più volumi, la sociologa Rita Caccamo definisce gli artisti di strada – e in particolare si riferisce a coloro che producono arte immateriale – come «figure marginali» (2003) che «vivono sul confine, al margine della socializzazione» (*ibidem*). Per considerare qualcosa come marginale, però, è necessario stabilire un termine di paragone (come quando si parla di centro-periferia). Allora, chi e cosa non è marginale nella contemporaneità? Chi svolge un lavoro socialmente accettato? Chi consuma ed è parte integrante del sistema? Lavorare in strada rende l'artista al margine della socializzazione? O lo colloca al centro della stessa? L'analisi delle interviste realizzate durante la ricerca empirica sul campo non ha consentito di trovare risposte definitive a queste domande e delineare la figura dell'artista di strada: i percorsi personali sono frammentati e fortemente eterogenei tra loro. C'è chi lavora in strada per scelta, chi per necessità legali, economiche, sociali ecc. Chi è inserito in collettivi e chi no. Chi frequenta ambienti differenti e chi si limita a condividere sempre gli stessi spazi.

L'associazione artista di strada-marginalità, comunque, non è un'invenzione contemporanea, ma è una costante rintracciabile già nel Rinascimento, come viene sottolineato nell'opera “The Buskers: A History of Street Entertainment” di David Cohen e Ben Greenwood del 1981.

Attraverso una rilettura dell'arte di strada [...] si vengano a creare connessioni tra la figura dei cantastorie e la marginalità sociale, evidenziandone i rapporti con le disabilità (la cecità, in particolare) e la povertà, contestualizzando socialmente la figura culturale, inserendola in un quadro differenziato di istituzioni sociali (tra i quali le forme di assistenzialismo da un lato, il nomadismo degli artisti dall'altro) e offrendo una lettura dell'intreccio tra arte e morale che ha caratterizzato la tradizione nazionale (Bertoni, 2017, pp. 32-33).

Nel saggio “Li rappezzati di piazza Navona. Fieranti a Roma tra i secoli XV e XX nelle fonti bibliografiche e iconografiche”, Amarilli Marcovecchio approfondisce l'origine della connessione tra la figura dei cantastorie e/o dei ciarlatani e la marginalità sociale, evidenziando il trattamento che veniva riservato agli esibitori a Piazza Navona.

L'ambiguità e l'inquietudine di cui questi [ciarlatani e saltimbanchi] erano portatori veniva sentita, per altri versi, come rischio: lo dimostra il bando emanato a Roma durante la pestilenza del 1656, che vietava ai ciarlatani di dar luogo a raduni di folla. Intento dichiarato dal provvedimento era evitare occasioni di contagio, ma non è improbabile che tale misura cautelativa agisse in modo particolare nei confronti di questi personaggi, in quanto il sospetto e la diffidenza che li circondavano dovevano indurre a ritenerli potenzialmente diffusori del male (2001, p. 38).

Fig. 3 - *La lanterna magica di Bartolomeo Pinelli, 1809*



Fonte: riproduzione dell'originale fornita dal CEDAC, Verona

Nei documenti ottocenteschi, come sottolinea ancora l'autore del saggio su Piazza Navona, si può desumere la preoccupazione del governo intorno «ai viggianesi, dei quali si temeva che, tornando periodicamente al paese d'origine, potessero trasmettere ai contadini loro compaesani idee sovversive, apprese [...] durante il loro girovagare» (Marcovecchio, 2001, p. 44). In questo caso, era proprio la mobilità ad essere percepita come estremamente pericolosa per le/gli abitanti.



Nel testo “La mala vita a Roma”, due studiosi di antropologia hanno pubblicato i risultati di una ricerca sulla criminalità romana di fine Ottocento prendendo in considerazione anche le pratiche magiche e pornografiche e i momenti ludici che includevano canti, balli e giochi.

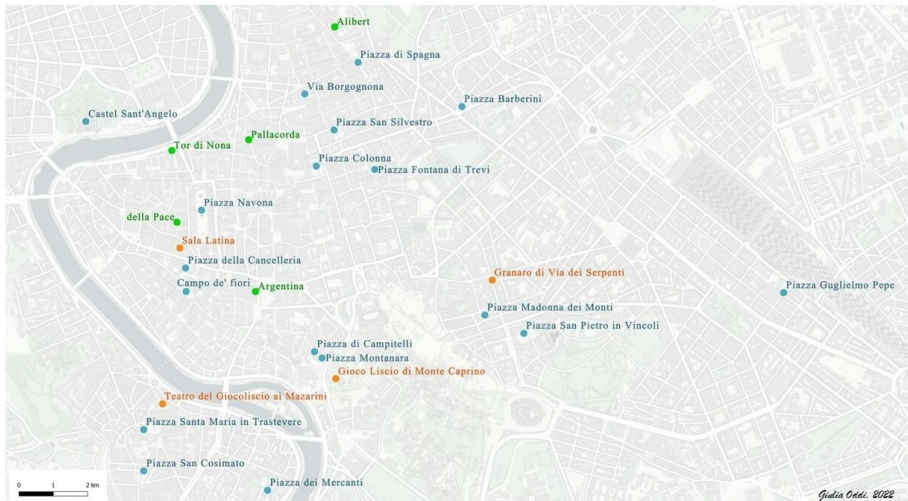
Un intero capitolo del libro è dedicato ai “dritti”, vocabolo di gergo che indica i girovaghi, ciarlatani, saltimbanchi, suonatori ambulanti ed altri artisti di piazza [...]. I due studiosi, inoltre, riportano alcuni esempi che dimostrerebbero non solo l'assimilazione, ma la connivenza tra il mondo della malavita e quello della piazza: danzatrici di corda si rendevano complici di delinquenti di professione, attirando passanti che poi questi derubavano, mentre in un padiglione di Piazzale Guglielmo Pepe, dove recitava una compagnia di attori, l'impresaria faceva entrare gratis un gruppo di giovani borseggiatori, che si disobbligavano consegnandole quanto erano riusciti a sottrarre al pubblico (Marcovecchio, 2001, p. 143).

L'atteggiamento guardingo e diffidente nei confronti di queste figure viene confermato dalle numerose fonti archivistiche conservate all'Archivio Storico di Roma che sono state raccolte e trascritte da Margherita Silvestrini in una pubblicazione del 2001. L'antropologa ha messo insieme 123 documenti, facenti parte di due fondi, in un *corpus* che comprende: a) gli atti di cancelleria del tribunale del Governatore. Si tratta di richieste di permesso per esibirsi in strada; b) gli atti, le istanze e i verbali di arresto e di fermo della direzione generale di polizia che attestano la sorveglianza esercitata nei confronti di una fascia di espositori sospetti.

La consultazione delle istanze al governatore, in particolare, può essere utile per mostrare/attestare l'alta frequentazione delle piazze e delle strade romane: per riuscire a ottenere più facilmente un permesso, era consigliabile fare leva sulla compassione del Governatore, dichiarando malformazioni e/o cecità (disabilità spesso smascherate dalla polizia). Gli spazi pubblici erano ambiti per le possibilità economiche che offrivano: utilizzare la strada per vendere prodotti o fare un'esibizione era un'alternativa concreta, presa in considerazione da chi voleva esibirsi e da altri professionisti. Le piazze e le strade, inoltre, erano utilizzate come luoghi di aggregazione e di socialità dove le persone trascorrevano gran parte del proprio tempo libero: le alternative di incontro al chiuso non erano molte, a differenza della contemporaneità.

Nonostante piazze e strade fossero utilizzate per le attività quotidiane, le fonti storiche evidenziano un atteggiamento diffidente da parte delle autorità, ma non solo, nei confronti degli artisti. Questi “personaggi” erano considerati spesso come malavitosi dal momento che ingannavano gli abitanti con trucchi di magia e con racconti insoliti, nel caso ad esempio di ciarlatani e possessori di lanterne magiche; l’usanza di girovagare e spostarsi continuamente era considerata come insolita e fuori dalla norma: un ulteriore elemento di sospetto dal momento che non consentiva alle autorità di controllare gli artisti e poter seguire le loro attività quotidiane.

Fig. 4 - *Luoghi utilizzati per le esibizioni tra il XVII e il XIX secolo*



Fonte: elaborazione dell’autrice su dati di E. Silvestrini, 2001. In arancione stanze, granari, entroni solitamente collocati nei piani interrati delle abitazioni; in verde i teatri che ospitano gli artisti di strada; in blu le piazze maggiormente frequentate per gli spettacoli in strada

*Primo itinerario. Costanti storiche.* – Alcuni luoghi citati nei documenti storici come Piazza Navona, Trastevere, Borgo, Campo de’ Fiori, Castel Sant’Angelo, Piazza Colonna (Marcovecchio, 2001, p. 31; cfr. fig. 4) sono frequentati ancora oggi da esecutrici/esecutori di arte immateriale. La presenza di un numero considerevole di persone che possono partecipare allo spettacolo, che siano abitanti o turiste/i, è uno degli elementi che ha reso queste piazze adatte, per caratteristiche morfologiche e sociali, alle esibizioni artistiche fin dall’Ottocento. Ai luoghi sopracitati, oggi si

possono contare altre piazze e strade, collocate sempre nel centro storico della città, come Via del Corso, Via dei Fori Imperiali, Giardino degli Aranci, Piazza Navona, Castel Sant'Angelo, Piazza di S. Maria in Trastevere – che sono costantemente negoziate e contese (Rossi, 2008) da chi intende esibirsi.

Lungo Via dei Fori Imperiali, per esempio, i marciapiedi sono affollati di artiste/i che si trovano anche a pochi metri di distanza le une dagli altri (fig. 5). La distanza tra una postazione e un'altra viene scelta personalmente da chi si esibisce che, frequentando con regolarità il medesimo spazio, condivide un *corpus* di regole e delle buone pratiche per la convivenza lavorativa (Oddi, 2022).

La spasmodica ricerca del turista, che porta all'affollamento<sup>7</sup> artistico di alcuni luoghi del centro storico, può comportare l'insorgere di incomprensioni o conflitti con altri attori “stanziali” presenti sul territorio: residenti, commercianti o negozianti. Alcune/i abitanti intervistate/i nel 2019 hanno utilizzato l'espressione “corte dei miracoli” per riferirsi alla strada del centro storico nella quale vivono (si trattava, in particolare, di Via del Corso). Nonostante il centro storico sia frequentato da una molteplicità di attori, *city users*, quello con le/i residenti continua ad essere un rapporto molto delicato: in una recente intervista, un artista ha confidato che il Comune di Roma fatica a regolamentare l'arte in strada, nonostante alcuni tentativi di dialogo tra le parti anche recenti, poiché non riesce a trovare un accordo con chi abita quegli spazi.

Quando l'artista tende a stabilizzarsi sempre nello stesso spazio, appropriandosene con ripetitività, contribuisce a costruire quel parco tematico, quella corte dei miracoli, che limita le potenzialità dell'arte immateriale dal momento che la priva di senso e la omologa alle altre attrazioni turistiche presenti in città. La frequentazione di massa di alcuni luoghi metropolitani (a tratti sconsiderata), comunque, può comportare la folklorizzazione, la spettacolarizzazione (Debord, 1967) e la mercificazione degli stessi (Gwiazdzinski, 2014, p. 9) che vengono percepiti esclusivamente come spazi dello svago, del gioco e del divertimento.

---

<sup>7</sup> Ogni artista, secondo il regolamento del Comune di Roma, può chiedere il permesso di esibirsi in uno spazio per ogni Municipio. Piazza Navona, ad esempio, può essere concessa anche a dieci, quindici o venti artisti che devono contendersi lo spazio *in loco* e trovare delle soluzioni, delle regole, per decidere come e quando esibirsi.

L'atteggiamento e le scelte dell'artista sono importanti per contrastare questi fenomeni: un artista consapevole, ad esempio, si prende "cura" dello spazio che attraversa e utilizza perché sa che mantenere delle buone relazioni con chi abita e frequenta quello spazio può rendere il lavoro più semplice in futuro, per sé stessa/o e per la comunità. Questo accade, in particolare, quando l'artista presta attenzione alle dinamiche socio-spaziali del contesto nel quale si trova e alla collocazione della sua esibizione, che dovrebbe avvenire solo dopo un'attenta indagine spaziale. Invece di posizionarsi nel marciapiede di Via dei Fori Imperiali, per esempio, può selezionare attraverso la sua indagine un'altra piazza, in accordo con alcuni commercianti, o può scegliere di allontanarsi dal centro storico per riappropriarsi con la sua arte e con il suo corpo di uno spazio poco frequentato, trasandato e non destinato all'arte (fig. 5).

Fig. 5 – *Musicisti a Via dei Fori Imperiali, Roma*



Fonte: fotografia dell'autrice, 2019

*Secondo itinerario. Nuove centralità.* – Mentre in passato, le *performance* erano concentrate quasi esclusivamente negli spazi sopracitati, oggi l'arte immateriale si è diffusa in altri luoghi della città. Le esibizioni negli spazi

semaforici rappresentano l'emblema di questa nuova arte immateriale che si è adattata alle trasformazioni e alla rapidità/fluidità della società contemporanea: l'artista sfrutta il traffico urbano, e dunque la presenza di numerose macchine in circolazione, per realizzare mini-spettacoli della durata di un semaforo rosso.

L'artista, solitamente giocoliera o acrobata, prepara una *routine* tecnica di pochi secondi da poter effettuare nella pausa tra due luci verdi. Dal momento che si tratta di esibizioni molto corte, che possono essere ripetute sempre identiche per ore, e che il pubblico è composto da automobilisti di passaggio, non è necessario soffermarsi sulla qualità dell'esibizioni o sforzarsi di provare nuovi e differenti tecnicismi. In un *loop* continuo, l'artista può scegliere di esercitarsi nella stessa tecnica per ore. Questa modalità di esibizione si differenzia dallo spettacolo in piazza dove è necessario preoccuparsi della qualità della propria esibizione, per garantirsi un pubblico attento e partecipante, e delle relazioni sociali che devono essere costruite e alimentate costantemente. L'automobilista è immobile nella fila, mentre l'artista si palesa dinanzi a lui: può scegliere di non guardare, preso per esempio dal telefono cellulare, ma non può scegliere di lasciare la fila per andare altrove.

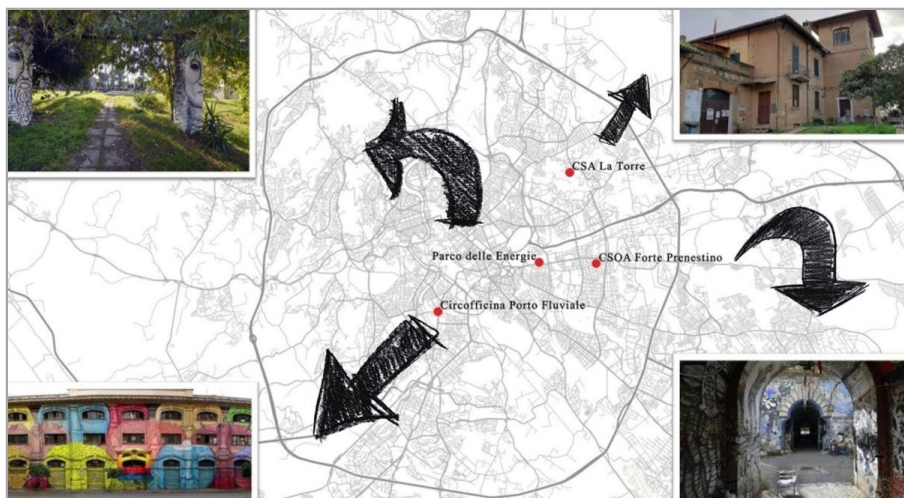
Per prima cosa quando arrivo al semaforo cerco di capire quanto dura il rosso e quanto dura il verde e il giallo. Tutta l'esibizione si basa su questi tempi. Appena scatta il rosso scendo dal marciapiede e prendo il centro della strada, faccio la mia esibizione e sto attenta a lasciare del tempo per passare il cappello. Se si sbagliano i tempi, si rischia di non riuscire a passare il cappello e restare in mezzo alla strada tra le macchine che partono (Pia, giocoliera. Roma: 2019).

Anche quello semaforico può essere uno spazio conteso. In alcuni casi, può capitare che più artiste/i si trovino allo stesso semaforo e siano costrette/i a negoziare tempi e ritmi dell'esibizione per riuscire a lavorare. In altri casi, l'artista deve negoziare lo spazio semaforico con altri attori, come venditori ambulanti, lavavetri o mendicanti. Lo spazio semaforico viene così conteso da persone che hanno un obiettivo comune, lavorare, ma che provengono da percorsi differenti: le regole informali, stabilite e utilizzate all'interno della comunità di artisti, non risultano appropriate per questa contesa.

Lungo la Via Prenestina e la Via Casilina; nei quartieri di Portonaccio e Centocelle (in particolare su Via Palmiro Togliatti), a San Giovanni e a Viale Marconi si trovano alcuni degli spazi semaforici romani maggiormente frequentati per questa pratica. La possibilità di realizzare esibizioni ai semafori ha spostato artiste/i verso gli spazi periferici, nascosti e inattesi della città di Roma. Lo spazio semaforico è uno spazio di confine da attraversare: per la maggior parte delle persone si tratta solo di artefatti urbani utili per dirigere e ordinare il traffico. La presenza di una giocoliera o di un acrobata, però, può riabilitare un incrocio, offrendo alle persone la possibilità di rendersi conto di modalità alternative e creative di uso dello spazio urbano.

Richard Florida, nel 2002, sottolineava le potenzialità della città contemporanea per la crescita creativa delle persone che poteva avvenire, però, solo attraverso la condivisione di idee, competenze ed esperienze nei luoghi della socialità. Un ruolo centrale per la formazione dell'artista di strada, infatti, è esercitato da alcuni spazi collettivi al chiuso come centri sociali autogestiti e palestre popolari. Nella città di Roma sono presenti almeno quattro importanti centri artistici aggregativi: La Circofficina del Porto Fluviale che si trova nei pressi della stazione metropolitana di Piramide, sulla Via Ostiense; la palestra Corpi Pazzi del Centro sociale autogestito la "Torre" collocata lungo la strada consolare Tiburtina, nei pressi del quartiere Rebibbia; il Parco delle Energie, adiacente al lago dell'Ex-Snia a Roma est; gli spazi all'aperto e al chiuso del Centro sociale autogestito del Forte Prenestino, nel quartiere di Centocelle (fig. 6).

Nonostante vengano frequentati principalmente per gli allenamenti, questi luoghi possono scegliere di aprirsi alla cittadinanza, ospitando eventi per il pubblico. Artiste/i che frequentano la Circofficina, ad esempio, organizzano ogni mese un cabaret di circo dove un numero variabile di persone si alternano su un palco autocostruito. Come spiegato da alcune organizzatrici, questo appuntamento mensile è utile per costruire/mantenere relazioni con le persone del quartiere e con le/gli abitanti del Porto Fluviale e per dimostrare quali attività vengono svolte quotidianamente in quello spazio. Anche questi luoghi, nascosti tra le strade di Roma, possono essere considerati come "centri" dell'arte immateriale in città.

Fig. 6 - *Centri artistici aggregativi*

Fonte: elaborazione dell'autrice

*Alcune riflessioni conclusive.* – Gli itinerari presentati hanno raccontato di spazi pubblici e collettivi eterogeni utilizzati da artiste/i di strada per le loro esibizioni: si è partiti dalle piazze del centro storico per arrivare agli spazi semaforici, lungo le strade consolari, e agli spazi collettivi autogestiti. Questi luoghi sono attraversati quotidianamente da una molteplicità di attori, pratiche e attività che partecipano e contribuiscono alla costruzione della percezione dello spazio geografico e del paesaggio urbano (Tuan, 1974); paesaggio urbano che non è soltanto spazio dell'abitare (Morri e Maggioli, 2009), ma anche dell'agire e del "mettere in piazza", e che presenta al suo interno «molteplici forme identitarie» (*ibidem*, p.172; Bonesio, 2007).

L'uomo solo è un'entità astratta; la gestione degli ambienti naturali è essenzialmente un fatto di società, di uomini in collettività, non importa se gruppi familiari, etnie, caste, classi sociali o qualunque altro genere di gruppo sociale. E il sociale ha sempre un suo ruolo determinante nella combinazione di fattori che sono alla base dei paesaggi e degli spazi geografici (Hérin, 1991, p. 53).

Grazie alle *performance*, alcuni spazi possono mutare la loro funzione abituale, riabilitarsi e acquisire nuovi significati, come nei casi degli spazi

semaforici destinati all'attraversamento pedonale o delle piazze del centro storico utilizzate per consumare cibi e bevande nei *dehors*. I contributi di artiste/i possono portare le spettatrici e gli spettatori, abitanti e/o *users* della città, verso un sentimento di «disorientamento» collettivo e talvolta condiviso (Gwiazdzinski, 2014, p. 6) dal momento che, con le loro messe in scena, «deviano gli usi degli spazi e degli arredi e contribuiscono alla creazione di una città metaforica» (*ibidem*) che non può essere letta e interpretata seguendo esclusivamente le logiche del mercato e del capitalismo. Marco Maggioli, partendo dalle domande dei geografi Ash Amin e Nigel Thrift, che si interrogano sulla lettura alternative della città, afferma la necessità di «spostare l'attenzione sulla varietà delle pratiche urbane: dalle dinamiche del potere alle conflittualità sociali, dalle esperienze artistiche e creative alle forme di partecipazione dal basso» (Maggioli, 2010, p. 12) per «ripensare i fenomeni spaziali che interessano la dimensione urbana» (*ibidem*).

Le manifestazioni artistiche, ovunque prendano forma, possono rappresentare per spettatrice e spettatori la possibilità di usufruire di un tempo libero di qualità (Debord, 2020) e «di darsi una rappresentazione diversa degli spazi in cui vivono. In questo senso, tutte le pratiche partecipative ricoprono un significato nella misura in cui rimettono in discussione ed elaborano nuove forme di convivenza. Forme di costruzione della socialità» (Maggioli, 2010, p. 12).

L'analisi e l'interpretazione delle pratiche artistiche consente «di scoprire la metropoli nella complessità dei suoi territori e delle sue temporalità» (Gwiazdzinski, 2014, p. 6), indagando anche quegli spazi che possono essere considerati come interstiziali ed effimeri: il carattere transeunte di uno spazio – «il fatto di essere attraversato da una molteplicità di flussi di persone e di cose» (Rossi, 2008, p. 440) – e dunque anche da esibizioni artistiche immateriali che non lasciano tracce, non è detto che «mini alla radice ogni possibilità di conferirgli [allo spazio] un significato coerente e pregnante» (*ibidem*). Le esibizioni, dunque, possono rivelare, nel complicato esercizio di lettura e interpretazione del paesaggio, la complessità che investe e caratterizza gli spazi urbani contemporanei, evidenziando quello «che nel paesaggio resta celato, segreto, impercettibile» (Turri, 1998, p. 162).



Gli interventi artistici, dunque, «esplorano le dimensioni frattali e disegnano una geografia degli spazi metropolitani che investono come tanti “nuovi territori dell’arte” (Lextrait, Kahn, 2005): i centri cittadini ripolitenati, patrimonializzati e asettici che animano; le zone prioritarie della politica della città, i quartieri periferici e le aree industriali abbandonate; gli spazi vuoti, gli spazi invisibili, le pieghe e «i luoghi vuoti» (Auge, 1992) della metropoli che rivelano» (Gwiadzinski, 2014, p. 8).

## BIBLIOGRAFIA

- AMATO F., “Tra spazio, società e territorio. Il ruolo della geografia sociale nella comprensione dei ruoli marginali nella città in trasformazione”, *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 2009, 2, pp. 137-149.
- AMATO F., “Il lungo dialogo tra arte e geografia. Il paesaggio urbano in trasformazione: i *murales* nei quartieri disagiati di Napoli”, *Estetica. Studi e ricerche*, 2015, 2, pp. 7-17.
- AUGÉ M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BERTONI F., “Spazi segretamente pubblici: il parkour e le soglie nella città”, *(S)radicamenti, Società di Studi Geografici. Memorie geografiche*, 2017, 15, pp. 677-683.
- BEY H., *TAZ, Zone autonome temporaire*, Parigi, L’Eclat, 1991.
- BOEMI M.F., TRAVAGLINI C., *Roma dall’alto*, Roma, Cromas, 2006.
- BONESIO L., *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.
- BRIGHENTI A., REGHELLIN M., “Writing, etnografia di una pratica interstiziale”, *Polis*, 2007, 3, pp. 369-398.
- BROLLO B., CELATA F., “Temporary populations and sociospatial polarization in the short-term city”, *Urban Studies*, 2022.
- CACCAMO R., *Per una sociologia dell’artista di strada: domande, problemi, ipotesi*, Roma, EUCOS, 2003.
- CACCAMO R., *La discesa sul campo: per una sociologia dell’artista di strada*, Roma, EUCOS, 2004.
- CACCAMO R., *Per una sociologia dell’artista di strada. Frammenti d’identità: erranza, incontro, antagonismo, liquidità*, Roma, EUCOS, 2005.

- CASTAGNOLA A., TROISI R., “L’altra faccia dell’economia romana”, in AMOROSO B., BERDINI P., CASTAGNOLA A. e altri, *Modello Roma. L’ambigua modernità*, Roma, Odradek, 2007.
- CITARELLA G., “La periferia di Napoli e i suoi murales: da spazio pubblico marginale a luogo ritrovato”, in AMATO F., AMATO V., DE FALCO S., LA FORESTA D., SIMONETTI L. (a cura di), *Catene/Chains, Memorie Geografiche*, 2022, 21, pp. 871-876.
- COHEN D., GREENWOOD B., *The Buskers: a History of Street Entertainment*, Newton Abbot, David & Charles, 1981.
- CROBE S., GIUBILARO C., “Street art e rigenerazione urbana? spazio pubblico e immagini di città oltre le retoriche”, in AMATO F., AMATO V., DE FALCO S., LA FORESTA D., SIMONETTI L. (a cura di), *Catene/Chains, Memorie Geografiche*, 2022, 21, pp. 877-882.
- DEBORD G., *La società dello spettacolo*, Paris, Buchet-Castel, 1967.
- DEBORD G., *Ecologia e psicogeografia*, Milano, Elèuthera, 2020.
- DELL’AGNESE E., TABUSI M., (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana, 2016.
- DEMATTEIS G., *Geografia come immaginazione. Tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*, Roma, Donzelli, 2021.
- DUMONT I., “‘Street-artizzazione’ delle città contemporanee. Dalle periferie trascurate al museo globalizzato”, in SALVATORI F. (a cura di), *L’apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano*, Roma, 2017, pp. 2777-2782.
- FLORIDA R., *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.
- FRÉMONT A., *La région espace vécu*, Parigi, Flammarion, 1978.
- GWIAZDZINSKI L., “De l’espérance géo-artistique à un nouveau design métropolitain. Hybridation des pratiques et esthétisation des espaces publics”, *Esthétiques des espaces publics*, 2014, pp. 149-183.
- HARVEY D., *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 1993.
- HÉRIN R., “Quelques convictions pour la géographie sociale”, *Revue de Géographie de Lyon*, 1984, 59, 3, pp 147-155.
- HÉRIN R., “Riflessioni sulla geografia sociale”, in PETSIMERIS P. (a cura di), *Le trasformazioni sociali dello spazio urbano. Verso una nuova geografia della città europea*, Bologna, Pàtron, 1991, pp. 51-59.
- LEFEBVRE H., *La production de l’espace*, Parigi, Anthropos, 1974.
- LEFEBVRE H., *Il diritto alla città*, Verona, Ombre Corte, 2014.
- LEXTRAIT F., KAHN F. (a cura di), *Nouveaux territoires de l’art*, Montreuil, Éditions Sujet/Objet, 2005.’

- LO PRESTI C., “Arte e spazio pubblico. Il caso delle poesie di strada a Firenze”, *Rivista Geografica Italiana*, 2016, 3, pp. 401-416.
- MAGGIOLI M., “Geografie urbane della crisi”, *Semestrare di Studi e ricerche di geografia*, 2010, 1, p. 5-16.
- MARCOVECCHIO A., “Li “rappezzati di piazza Navona”. Fieranti a Roma tra i secoli XV e XX nelle fonti bibliografiche e iconografiche”, in SILVESTRINI E. (a cura di), *Spettacoli di piazza a Roma. Le fonti*, Bologna, Pàtron, 2001.
- MARZADRO F., ZORZO F., “Relato de ato coltivo: Post Factum Ladeira da Montanha”, *Revista Pontos de Interrogação*, 2013, 3, 1, pp. 129-140.
- MICHAUD, Y., *L'art à l'état gazeux*, Parigi, Stock, 2003.
- MILES M., *Art, Space and the City*, Londra, Routledge, 1997.
- MORRI R., MAGGIOLI M., “La città riscritta: memorie collettive e individuali per l'analisi e l'interpretazione del paesaggio urbano”, in PERSI P. (a cura di), *Territori contesi. Campi del sapere, identità locali, istituzioni, progettualità paesaggistica. Atti del IV Convegno sui Beni Culturali Territoriali (Polenza 11-13 luglio 2008)*, 2009, pp. 171-179.
- ODDI G., “Prenotare lo spazio pubblico con un'App. Un esperimento di 'festivalizzazione' dell'arte di strada”, *Geotema*, 2020, 62, pp. 37-45.
- ODDI G., “Niveles de formalidad. Algunas reflexiones sobre las presentaciones artísticas en espacios públicos”, in TRILLO J. M., LOPEZ L., LOIS GONZÁLEZ R. C. (a cura di), *Geografía social. Permanencias, cambios y escenarios futuros*, Madrid, Asociación Española de Geografía; Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela Grupo de Análise Territorial (ANTE), 2022, pp. 139-152.
- ODDI G., “Reagire alla pandemia: l'arte e la ricerca che (r)esistono”, *Geography Notebooks. Interstizi e novità: oltre il Mainstream. Esplorazioni di geografia sociale*, 2021, 4, 2, pp. 91-102.
- PASQUINELLI D'ALLEGRA D., *La forma di Roma. Un paesaggio urbano tra storia, immagini e letteratura*, Roma, Carocci, 2008.
- PERELLI L., *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- ROSSI U., “La politica dello spazio pubblico nella città molteplice”, *Rivista Geografica Italiana*, 2008, 115, 4, pp. 427-458.
- SILVESTRINI E. (a cura di), *Spettacoli di piazza a Roma. Le fonti*, Bologna, Pàtron, 2001.
- SMITH S.J., “Soundscape”, *Area*, 1994, 26, 3, pp. 232-240.

- TUAN Y. F., *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1974.
- TURRI E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.
- ZEBRACKI M., “Public Art as Conversation Piece: Scaling Art, Public Space and Audience”, *Belgeo: Belgian Journal of Geography*, 2014, 14, 3.

*Itineraries in the Rome of immaterial art: between sidewalk, traffic lights and interstitial spaces.* – The interest of geography for the urban art (street or public art) has increased in recent years. Not all the arts that take shape in the city leave a tangible mark in the urban space that can produce new relationships and territoriality (Brighenti e Reghellin, 2007). There are also extemporaneous performances – which can be admired only when they are realized – and immaterial performances – which do not mark the territory with the localization of a semi-permanent product. Precisely because these forms of art are immaterial and not constantly visible, they are fluid and “elusive” even in the eyes of those who wish to investigate them. Therefore: marginal is considered the artist who practices them (Caccamo, 2005); marginal are defined some urban spaces frequented by artists and geographies that investigate these forms of art. In this contribution some itineraries will be presented, built in three years of field research in Rome, that connect the urban spaces of *immaterial* art.

*Keywords.* – Artistic practices; Urban landscape; Spaces of Rome

*Giulia Oddi, Università di Roma Tre, Dipartimento di Economia aziendale.  
giulia.oddì@uniroma3.it*