

EMANUELE RINALDO MESCHINI

UNIVERSITY OF VENICE CA' FOSCARI, ITALY

IL SOCIALE DELL'ARTE SOCIALE. IL BISOGNO DI UNA MENTALITÀ

ABSTRACT

The paper aims to analyze the relationship between the theory of Socially Engaged Art and its practice in different contexts. Starting from the different theories developed, especially in the early 2000, with a particular focus on Grant Kester and Claire Bishop, the text aims to analyze a specific case. The case study is the experience from the associations PIACCA/Laborintus who took/squat two former abandoned spaces in the public housing neighborhood of Corviale in the outskirts of Rome. Corviale is well-known as the longest single residential building in Europe. This association bring together artists and people from the building in order to create a space for participation and sharing.

KEYWORDS

Socially Engaged Art, Corviale, Laborintus, Creative Industries, Activism

EMANUELE RINALDO MESCHINI

Emanuele Rinaldo Meschini is a PhD Student focused on Socially Engaged Art in Italy since the Nineties. As an independent curator, he has curated project with Italian and European art galleries and museums such as Ethnographic Museum Luigi Pigorini (Rome) where he curated the series of exhibitions titled Declination of Community. He is specialist in Cultural Heritage (Specializzazione in Beni Storico Artistici, Università di Siena) with a particular focus on art and activism in Italy during the Seventies and the Venice Biennale held during that decade. Since 2013 he has been collaborating with the Italian art Magazine

Contemporart and is the author of the column “Arte Sociale”.

Contact the author at: emanuelemeschini@live.com

PREMESSA

A partire dagli anni novanta la critica e l'operatività artistica internazionale sono state informate da una nuova modalità che ha fatto del sociale il centro della sua attenzione e il fulcro per l'attivazione di una serie di processi di responsabilizzazione della comunità che, a differenza dello spettatore, è diventata parte attiva delle operazioni stesse. Il fine ultimo di queste operazioni, iniziate parallelamente tra Stati Uniti e nord Europa, è stato quello di portare un cambiamento concreto, attivando una serie di dinamiche a lungo termine all'interno delle quali l'artista ha assunto il ruolo di iniziatore di processi anziché quello di autore di un'opera. Questa modalità artistica è stata diversamente definita: *new genre public art, socially engaged art, social practice, community-based*.

La *Socially Engaged Art* – definizione che, rispetto alle altre, ha avuto più seguito – rappresenta oggi molto più di una serie di pratiche promosse dai singoli artisti per il sociale. La SEA (acronimo usato per *Socially Engaged Art*) ha ormai, infatti, un suo percorso scandito da una fase storica, una 'mediana' e una contemporanea. Nel corso di questi ultimi vent'anni, grazie al lavoro di artisti, curatori e operatori culturali *at large*, la critica della SEA, nel senso di struttura etico-estetica, ha preso forma. Ad oggi la SEA può essere definita come un vero e proprio movimento artistico, in quanto è posizionata all'interno di una narrazione di tipo storico-artistico. In particolare, i punti di contatto con le avanguardie, storiche e neo, sono stati ravvisati nella performatività inclusiva tipica, ad esempio, del teatro futurista o del cabaret dadaista (Bishop 2012), nel collegamento ad un'idea di rappresentazione di stato come il costruttivismo russo (Raven 1993) oppure nella riappropriazione/contestazione urbana situazionista (Kester 2004). A partire dagli anni duemila, poi, la SEA si è andata sempre più definendo in una sorta di teologia negativa o logica oppositoria che alla vecchia domanda 'questa è arte?', ha sostituito l'interrogativo 'quando è arte?'

Potremmo dunque dire che c'è una SEA degli anni novanta e una degli anni duemila. Una prima fase in cui si è operato e sperimentato, e una seconda fase contraddistinta dal consolidamento di un determinato set di regole estetiche/etiche-critiche, di un determinato obiettivo e di specifiche fonti di finanziamento.¹ Oggi possiamo dire di essere entrati nella fase 'matura' di questo movimento.

Quello che intendo delineare attraverso questo testo è se ci sia stata o meno una traduzione della SEA nell'operatività italiana e capire come un intervento che si compie

¹ Per una problematizzazione delle ricerche attuali sulla SEA si veda Sholette 2015: 96-96: "In just a few short years the emerging field of social practice has gained a considerable following thanks to the way it successfully links an ever-expanding definition of visual art to a broad array of disciplines and procedures [...]. Not just another cultural field or artistic genre, social practice is evolving into a comprehensive sphere of life encompassing over a half dozen academic programs, concentrations, or minors at the graduate and undergraduate levels already dedicated to turning out engaged artists, and still more programs in the pipeline". In particolare, sempre nello stesso saggio, si veda il tema della financialization e della storicizzazione. In particolare, sempre nello stesso saggio, si vedano i temi della financialization e della storicizzazione.

oggi, realizzato da artisti con finalità sociali, possa essere più o meno valutato nell'ottica della SEA. Si tratta di indagare il concetto di legittimazione del sociale nell'arte e, viceversa, dell'arte nel sociale attraverso le sue metodologie e pratiche.

L'intervento in questione, attraverso il quale problematizzerò il concetto stesso di sociale nel momento del suo confronto con la sfera artistica, riguarda la rigenerazione di un'area all'interno del complesso abitativo Nuovo Corviale nel quartiere Corviale a Roma. Nel 2007, alla chiusura del mercato rionale, un folto numero di artisti decise di occuparne gli spazi non solo come forma di protesta, ma anche come dimostrazione d'impegno nei confronti del quartiere, per una sua rivitalizzazione attraverso l'arte. A partire da quel momento gli artisti, molti dei quali sono poi entrati a far parte dell'associazione Laborintus, hanno dato vita ad una serie di laboratori di stampa, fotografia, incisione, pittura e scultura, con l'obiettivo di realizzare un'accademia d'arte popolare. La particolare posizione dei diversi laboratori, disposti in maniera circolare intorno ad una piccola piazza, portò ben presto alla creazione di una micro-comunità interna al quartiere stesso. Inoltre, alla fine del 2014, un'azione spontanea e interna al quartiere ha portato all'occupazione dei locali del cosiddetto spazio H, monolitica costruzione di cemento pensata come luogo di ritrovo e posta proprio di fronte al mercato. Nello spazio H, grazie all'associazione PIACCA, è stato aperto un laboratorio di artigianato artistico e una impresa multiservizi. Una piccola ma significativa parte del quartiere da quel momento ha iniziato a vivere una sua vita parallela, creandosi uno spazio di recupero dove il ruolo dell'artista è stato soprattutto quello di suggeritore di un mondo diverso, di una diversa concezione tanto dei luoghi quanto della loro socialità.

METODOLOGIA. OSSERVAZIONE

PARTECIPANTE - CRITICA PARTECIPANTE

Il rapporto con le associazioni Laborintus e PIACCA nasce dall'invito da parte di Alessandro Fornaci (Laborintus) a realizzare una mostra negli spazi esterni dell'associazione sul tema del rapporto del quartiere con il suo passato di sperimentazione artistica (anni settanta). Questo in vista soprattutto di un processo di riqualificazione in grado di legittimare l'occupazione di PIACCA nei confronti del Comune di Roma e dell'ATER (Azienda Territoriale per l'Edilizia Residenziale del Comune di Roma). Si tratta di un approccio/metodologia che, se nel campo delle scienze sociali ha una sua storia e definizione, nel

campo della critica artistica è rappresentato dal passaggio da un mo(n)do curatoriale basato sul 'curated by' ad uno ibrido legato al concetto di 'taking care'. Il punto di partenza è dunque quello di una critica/teoria artistica contaminata tanto dall'etnografia quanto dall'azione politica dal basso. Una metodologia dove l'estetica si confronta con/nel suo riscontro sociale. La teoria e la sua *effectiveness* sono, infatti, posti sullo stesso piano, in linea con le teorie del filosofo americano John Dewey che descrivono l'opera d'arte come operazione esperienziale condivisa.

Il periodo di ricerca/condivisione partecipata con le associazioni Laborinuts e PIACCA si è sviluppato a partire dal maggio 2016 per arrivare, nel marzo del 2017, alla realizzazione di un documentario (*A House is Not a Home* – E. R. Meschini, F. Bianco) che è presentato nella sezione video di questo numero monografico di *Visual Ethnography*. In questo periodo ho preso parte alle attività laboratoriali dell'associazione, nonché alle varie operazioni di manutenzione e costruzione. Durante il mese di novembre ho realizzato una serie di incontri con alcuni ragazzi del quartiere di età compresa tra i 13 e i 21 anni al fine di capire se, oltre alle attività artistiche di stampa, fotografia disegno e video proposte da Laborintus, avessero idee e visioni specifiche per l'utilizzo di quegli spazi.

La ricerca, ancora in fase di sviluppo, è stata accompagnata da un questionario sugli interessi e la quotidianità dei ragazzi. Nel periodo in esame, entrambe le associazioni sono cresciute notevolmente in termini di riconoscimento all'interno del quartiere, che tra l'altro, in virtù delle sue particolarità architettoniche, è servito come 'palestra' per diversi interventi artistici, come quello realizzato dal collettivo romano Stalker nel 2004. Il lavoro principale delle due associazioni si è incentrato dunque sulla costruzione di un rapporto di fiducia con il quartiere all'interno delle sue pratiche quotidiane. Questo è stato l'aspetto che ho avuto la fortuna di seguire da vicino.

LA SEA NEL CONTESTO ITALIANO

Quando si parla di SEA in Italia ci si trova di fronte ad una certa 'ambiguità' nell'inquadrarne limiti e campo d'azione. Questo, in parte, è dovuto ad una mancanza di traduzione dei testi, non solo in senso letterale, bensì critico, nonché alla difficoltà nel creare una rete sistematica di scambi.

Testi di autori quali Grant Kester (2004) o Miwon Kwon (2002) hanno avuto pochissima diffusione in Italia e solo nel 2015 nella traduzione di Cecilia Guida è apparso il testo di Claire Bishop *Artificial Hells* che, pur

nella sua problematicità, è risultato vitale per il dibattito sull'arte partecipata. In Italia, tra coloro che si occupano della materia o tra gli artisti che la praticano, si tende a rifiutare per la maggior parte la definizione di 'arte socialmente impegnata'. Tale definizione viene concepita in un contesto più ampio, in cui il sociale nell'arte acquista anche un valore storico in relazione alla tradizione politica dell'arte italiana negli anni settanta.

Inoltre, la SEA, così come è stata teorizzata, è composta da molteplici sfaccettature, attitudini e discipline. È più facile, infatti, arrivare al suo corpus estetico/etico leggendo di urbanistica o pedagogia piuttosto che di critica artistica. Un testo, ad esempio, di Luigi Bobbio, professore di analisi delle politiche pubbliche all'Università di Torino, dal titolo *La partecipazione imperfetta* (2016), che descrive i processi partecipativi all'intero del dibattito pubblico per la costruzione di infrastrutture di carattere pubblico, riesce ad entrare nel merito del concetto di partecipazione attiva e processo co-partecipato, anima di molti progetti SEA, parlando della costruzione di un nuovo tratto autostradale a Bologna. Del resto, se in un futuro prossimo la SEA inizierà a sviluppare anche in Italia una sua linea critica questo lo si dovrà, a mio avviso, proprio alla progettazione urbana e al ruolo obbligatorio che il dibattito pubblico per le opere di carattere nazionale inizierà a ricoprire a partire dalla sua normativizzazione.²

In estrema sintesi, si potrebbe dire che la SEA, non avendo ancora trovato un suo contesto di istituzionalizzazione, fatica a imporsi come campo autonomo e ha necessità di vincolarsi ad altri sistemi disciplinari e d'intervento

Nella critica italiana, del resto, un movimento come quello della SEA viene concepito/letto in maniera più 'frazionata', dal momento che si tende a separare, per esempio, le tematiche dell'arte pubblica da quelle politiche, quelle partecipative da quelle della rigenerazione urbana. Un esempio è l'operazione *Mapping San Siro* nel quartiere San Siro a Milano. Mapping è un progetto di ricerca-azione nato nel 2013 e avviato dal Dipartimento di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano coordinato da Francesca Cognetti, con il supporto di Lilliana Padovani (IUAV Venezia). Il progetto trova la sua sede nel quartiere milanese di San Siro e si pone come obiettivo quello di creare una rete sociale, altrimenti frammentata, tra le persone e le esigenze del quartiere stesso. Analizzato nelle sue metodologie e nelle sue pratiche, il progetto rappresenta un ottimo esempio di cosa

² Il 'nuovo' ruolo del dibattito pubblico è stato delineato dall'articolo 22 "Trasparenza nella partecipazione dei portatore di interessi e dibattito pubblico" all'interno del Nuovo Codice Appalti (D.Lgs. n.50/2016) in particolare al comma 3 "L'amministrazione aggiudicatrice o l'ente aggiudicatore proponente l'opera soggetta a dibattito pubblico indice e cura lo svolgimento della procedura esclusivamente sulla base delle modalità individuate dal decreto di cui al comma 2."

significati *Social Engagement*. Il substrato critico/teorico, però, è da individuarsi maggiormente in altre discipline come, per l'appunto, l'urbanistica e l'architettura anziché nel discorso sull'attuale stato dell'arte contemporanea.

L'arte, anche qui con le varie difficoltà 'nominali' del caso, viene concepita essenzialmente in modo 'strumentale' e come momento processuale. Rappresenta una delle possibilità di avvicinamento, ma non è di certo il punto di partenza né quello di arrivo. Da un punto di vista artistico, potremmo dire che all'interno di questo processo manchi una sorta di intenzionalità, ovvero una dichiarazione d'intenti iniziale in grado di segnare/creare il limite tra intervento artistico nel sociale e intervento sociale *tout court*. L'intenzionalità artistica, quasi un *Kunstwollen* alla Alois Reigl, è risultata essere molto importante per definire in passato diversi progetti SEA.

Sempre in ambito milanese ma più vicina ad una pratica SEA, proprio in virtù di una sua istituzionalizzazione, è l'operazione Isola Art Center. Il progetto è stato presentato in diversi contesti museali, come ad esempio la mostra *The Independent* (26 giugno – 12 ottobre 2014) presso il museo MAXXI di Roma. In questo caso il ripensamento del quartiere Isola è stato condotto di pari passo a modalità artistiche codificate e riconosciute all'interno del sistema di produzione dell'arte contemporanea.

In ambito italiano, poi, il tema della tradizione storica porta con sé l'importanza del contesto territoriale. Infatti, la rilevanza del contesto sociopolitico e culturale locale è fondamentale. Capire come e perché la SEA si sia sviluppata in un determinato ambito territoriale significa condurre, innanzitutto, un'analisi sociopolitica in grado di mettere in evidenza il concetto stesso di sociale insieme alle sue interpretazioni in relazione al territorio. Sebbene la SEA a livello di pratiche artistiche abbia ormai dettato una sorta di prontuario d'uso appiattendolo, per certi aspetti, alcuni approcci in una sorta di maniera ripetibile all'infinito, non può dirsi lo stesso per quello che riguarda il contesto in cui opera; in quanto proprio il contesto può modificarne gli aspetti principali nonché i risultati.³ La SEA in qualità di movimento artistico può estendere il suo controllo solo su ciò che conosce, ovvero la tecnica, anche se essa si manifesta nella partecipazione e nel dialogo. Al contrario non può fare altrettanto sulla componente viva sulla/nella quale opera, vale a dire la comunità che è tutt'altra cosa dal pubblico d'arte.

³ In merito al nuovo vocabolario di pratiche e termini aperto dalla SEA si veda Wright 2013. Questo testo è stato pubblicato in occasione della mostra *Museum of Arte Útil* tenutasi al Van Abbemuseum di Eindhoven (7 dicembre 2013 – 30 marzo 2014). La mostra ideata dall'artista cubana Tania Bruguera e dal curatore Charles Esche ha messo in evidenza i vari approcci e le varie tematiche all'interno della SEA cercando di offrire una modalità alternativa ai modelli espositivi, trasformando lo spazio museale in una piattaforma di ricerca aperta.

CORVIALE E L'ARTE

All'interno del dibattito su arte e intervento sociale, affrontare il tema Corviale significa capire e collocare questa relazione in Italia a partire dagli anni settanta fino ai giorni nostri, ovvero dalle utopie politiche alla *Socially Engaged Art* fino all'operatività ibrida.

Corviale è un quartiere della zona sud-ovest di Roma. Il Nuovo Corviale, invece, è un palazzo/complesso di edilizia popolare costruito interamente in cemento armato nel quale vivono circa ottomila persone. Realizzato da un'equipe di venti architetti guidata da Mario Fiorentino a partire dagli anni settanta e concluso ad inizio anni ottanta, il complesso si sviluppa in orizzontale attraverso una struttura lineare continua della lunghezza di un chilometro circa (958 metri) e comprensiva di 6 lotti (5 nel palazzo e uno posto in maniera trasversale e staccato dal palazzo stesso). La costruzione del Nuovo Corviale commissionata dall'Istituto Autonomo Case Popolari doveva essere una struttura fuori scala in grado di uscire dai soliti schemi-dormitorio proposti fino a quegli anni dallo IACP. Il palazzo sarebbe stato poi completato da servizi e spazi comuni che lo avrebbero reso indipendente e autogestibile ma per una serie di disguidi tecnico-burocratici non vennero mai realizzati.

Nella letteratura architettonica il Nuovo Corviale ha subito fortune alterne. Un aspetto sul quale però lo stesso Fiorentino ha sempre mantenuto la medesima linea di pensiero è stato quello relativo ai servizi o, meglio, alla consapevolezza che uno spazio come il Nuovo Corviale avrebbe creato un nuovo modo di approcciarsi ad essi. Fiorentino pensava ad un abitante autonomo anche nel senso di un cittadino slegato dalla totale dipendenza verso aspetti di gestione esterna/pubblica. Il cittadino del Nuovo Corviale avrebbe dovuto sfruttare quegli spazi per creare relazioni e costruire ciò di cui aveva bisogno, in particolare per l'erogazione dei servizi stessi (Moschini 1985). Riuscire a creare relazioni attraverso queste logiche non è, tuttavia, qualcosa di progettabile aprioristicamente e se a questo si unisce il fatto che i servizi non vennero alla fine mai realizzati e che, inoltre, poco dopo l'assegnazione delle prime case molti appartamenti vennero occupati, si può ben comprendere a quali problematiche si poteva andare incontro.

IL PRIMO INTERVENTO

Nel corso degli anni, il Nuovo Corviale è diventato semplicemente Corviale diventando quasi una figura retorica, una sineddoche dove la parte indica il tutto.

Il primo tentativo di dialogo artistico con il ‘monolite’ del Corviale risale al 1976. In quell’anno, il critico romano Enrico Crispolti ricopriva il ruolo di curatore del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Il Padiglione, dal titolo Ambiente come sociale, si prefiggeva di indagare e declinare l’operatività italiana attraverso vari approcci e gradi di relazione con l’ambiente sociale ed era diviso in cinque sezioni: Ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale, Riappropriazione urbana individuale, Partecipazione spontanea (diviso in Azione poetica e Azione politica), Partecipazione in rapporto con o attraverso l’ente locale, Ipotesi di rapporto sociale attraverso l’ente statale. Proprio in quest’ultima sezione venne presentato il progetto Corviale. Il contesto nel quale si sviluppò la proposta rappresentava un nuovo spazio per gli artisti e lo stesso Crispolti ridefinì il suo ruolo di critico-compagno-di-strada nell’attuazione di un processo co-creativo partecipato in cui il momento della dimensione teorica trovava continuità nella sua messa in pratica, o per meglio dire, nella sua messa in realtà.⁴

Il Padiglione Italia rappresentava, per certi aspetti, il culmine di una ricerca italiana pionieristica iniziata con una serie di operazioni come quelle ancora troppo performative di Campo Urbano a cura di Luciano Caramel (Como, 1969), in seguito ‘perfezionate’ da Crispolti stesso attraverso esempi quali Volterra ‘73, Napoli Situazione ‘75, Operazione Roma Eterna (1976). Queste esperienze culmineranno nel 1977 nel libro *Arti visive e partecipazione sociale* che ritengo comprenda/prefiguri il corpus dell’operatività italiana nel sociale.

Le opere presentate furono quelle degli scultori Teodosio Magnoni, Ninì Santoro, Nicola Carrino, Giuseppe Uncini, Carlo Lorenzetti e Stefano Fiorentino. In particolare Carrino presentò un progetto sulla facciata del palazzo intesa come elemento modulabile, mentre Lorenzetti, Magnoni, Uncini e Santoro analizzarono il rapporto con l’aspetto monumentale/scultoreo del palazzo e Fiorentino si occupò dell’immagine comunicazionale.

Se si pensa agli allora coevi esperimenti europei come, ad esempio, quelli di Stephen Willats nella progettazione sociale di un quartiere nell’area di West London, si può evincere come il concetto di luogo sia legato essenzialmente al concetto di comunità e, dunque, inteso come qualcosa di organizzato da/per gli abitanti (Willats 2010). Del resto, come cantava Dionne Warwick nel 1964, *A House is not a Home*, come a dire che il luogo fisico non crea l’abitare. Nelle azioni di Willats molto è incentrato su una sorta di pratica etnografica, anche attraverso l’uso di

⁴ La figura del critico-compagno-di-strada viene usata da Crispolti nel 1975 in occasione della mostra *...e/interventi* di Pino Cittadini, Angelo Caligaris, Mario Teleri, Luciano Martinis, Antonio Gatto, tenutasi a Roma presso la Galleria Sirio: “Non sostenitore, non presentatore, non mallevadore, non imbonitore, il ‘critico’ può essere in quest’incontro soltanto in certo modo in quanto ‘compagno di strada’, partecipante insomma anch’egli, in modo appunto praticamente paritetico, al dibattito (nel quale potrà forse assumere, se richiesto, il ruolo di moderatore).” (Crispolti 1977: 109).

strumenti come il questionario e il dialogo/intervista con la comunità.

Proprio in questo si può notare, a livello di pratiche, la mancanza di un approccio sistematico multidisciplinare alla questione sociale, sebbene gli artisti italiani del periodo mostrino un maggior impegno politico. D'altro canto, come dimostrato dalle varie sezioni del Padiglione Italia, il rapporto con il sociale è articolato e multiforme, ma per via della sua progettazione a-priori, il sociale di Corviale risulta essere strutturale, ovvero estremamente legato alla fisicità monumentale della struttura.

IL SECONDO INTERVENTO

A partire dagli anni duemila si sviluppò un nuovo pensiero critico intorno a Corviale che nel corso degli anni aveva visto crescere la sua fama di utopia fallita e quartiere degradato. L'idea del recupero arginò fin da subito quella, seppur solo accennata, dell'abbattimento. Corviale venne pertanto investito di un nuovo interesse creando una sorta di ammirazione da archeologia industriale 'viva'.

In questa cornice, nel 2004, a distanza di quasi trent'anni dall'esperienza della Biennale, il collettivo romano Stalker realizzò il progetto *Immaginare Corviale*. Il centro dell'intervento fu l'identità della popolazione-Corviale e, dunque, il tema del sociale in un'ottica maggiormente relazionale. Insieme al Comune di Roma e alla Fondazione Olivetti, il gruppo avviò una serie di progetti per cambiare l'idea stereotipata del quartiere e capire le sue necessità.⁵

Il 2004, nell'ottica della SEA, è anche l'anno in cui viene realizzata la mostra *The Interventionist* a cura di Nato Thompson (Massachusetts Museum of Contemporary Art MASS MoCA). La mostra rappresentò un primo momento di definizione, ma anche di addomesticamento della SEA attraverso l'esposizione e la conseguente riduzione del concetto di *interventionism* in chiave museale. Agli inizi degli anni duemila cominciò a meglio definirsi anche la critica della SEA grazie agli interventi, tra gli altri, di studiosi e curatori come Grant Kester, Claire Bishop, Maria Lind e Charles Esche.

Gli interventi condotti tra il 2004 e il 2005 dagli Stalker furono di diversa natura e cercarono innanzitutto di porsi dalla parte dell'"inquilino", offrendo una prospettiva più che mai interdisciplinare. In quest'ottica si inserisce l'ideazione di una televisione di quartiere, *Corviale Network*, per raccontare la realtà del luogo e farla raccontare ai suoi abitanti. Una televisione locale basata

⁵ Per approfondire l'intervento nelle sue singoli azioni si veda Gennari Santori e Pietromarchi 2006. L'intervento degli Stalker fu organizzato e realizzato attraverso la pratica dell'Osservatorio Nomade (O/N) una rete fondata nel 2001 che riunisce diverse professionalità e specificità e che opera nel principio della co-azione/co-progettazione tra osservatore e territorio.

sugli stilemi del periodo, con programmi di cucina e d'intrattenimento. In particolare, venne ripreso il format del noto *C'è Posta per Te* e il postino venne impersonato da un abitante del palazzo.⁶ Queste operazioni, pur avendo una valenza di opere in sé, servirono per instaurare un dialogo attraverso un differente punto di vista. Altro intervento, forse più marcatamente artistico, è stato *Storie Comuni*, ideato da Cesare Pietroiusti e organizzato attraverso una serie di incontri tra gli abitanti e gli artisti che nel corso degli anni hanno lavorato o sono stati ispirati da Corviale. Da un punto di vista di *effectiveness* sociale, attraverso il collettivo Ellalab si è arrivati al censimento e alla progettazione partecipata del cosiddetto quarto piano occupato. Nei progetti di Fiorentino il quarto piano doveva essere adibito a spazi commerciali e comuni ma venne ben presto occupato e trasformato in appartamenti.

Se l'intervento degli anni settanta si era dato come una costruzione a-priori, il progetto degli Stalker si pose come lavoro e riconfigurazione della conseguenza, ovvero, come processo di riscrittura dell'identità attraverso il dialogo e la partecipazione della comunità.

Nonostante l'ottima strutturazione del progetto e la sua temporanea, ma fondamentale incidenza sulle logiche del palazzo, la divisione artista-pubblico/comunità rimase ancora marcata nel senso, seppur più elevato rispetto alle usuali logiche artistiche, di un produttore e di un pubblico che non risulta reale co-produttore. Tuttavia, nonostante un buon impatto iniziale, il lavoro si interruppe dopo il primo anno.

LABORINTUS-PIACCA

L'intervento realizzato dall'associazione PIACCA (Polo Internazionale per le Arti e Mestieri Creativi – Corviale Arvalia) e dall'associazione artistica Laborintus ha inizio sul finire del 2014, quando alcuni membri dei due gruppi occuparono un importante spazio all'interno del complesso abitativo liberandolo dall'incuria e iniziando, così, un'attività di laboratori artistici e di avviamento al lavoro per i ragazzi del quartiere.

All'interno del complesso rapporto tra arte e contributo sociale, questo intervento rappresenta una terza fase in cui le distinzioni tra i ruoli tendono ad assottigliarsi, dal momento che gli iniziatori di questo processo non sono solo artisti, ma anche, e soprattutto, abitanti. Nella cronistoria del rapporto arte-Corviale, infatti, questo momento segna un passaggio verso la dimensione dell'immedesimazione che, in un certo senso, tende a superare la logica dell'artista etnografo, sviluppatasi tra gli anni novanta e

⁶ "Corviale Network è andata in onda su RomaUno, emittente locale di notizie che trasmette anche sul satellite, in otto puntate settimanali di quindici minuti, spesso replicate. Lo spazio nel palinsesto di RomaUno, ha fatto sì che Corviale Network non fosse, come molte altre televisioni di quartiere, limitata a un territorio circoscritto, piuttosto l'ha trasformata in uno strumento efficace e diretto di 'riscatto' dell'immagine del quartiere." (Gennari Santori e Pietromarchi 2006: 147).

gli anni duemila, incentrata sulla pratica dell'osservazione partecipante all'interno di una comunità 'culturalmente altra'. Questa pratica tende a superare anche l'estetica relazionale, così come teorizzata da Nicolas Bourriaud (1998): una teoria che vede l'artista intento a ricostruire le dinamiche della socializzazione all'interno di un contesto neutro come quello di una galleria o di un museo.

IMMAGINE 1: QUARTIERE
CORVIALE (ROMA),
SPAZIO PIACCA.
FOTOGRAFIA DI
EMANUELE R. MESCHINI,
2016.





IMMAGINE 2: QUARTIERE
CORVIALE (ROMA),
LAVORI DI
RISTRUTTURAZIONE.
FOTOGRAFIA DI
EMANUELE R. MESCHINI,
2016.

L'immedesimazione, potremmo dire, rappresenta un progetto di vita; la specificità, invece, è una fase, un momento. Proprio la specificità, l'essere-a-riguardo-di una determinata situazione/cosa è stato un elemento centrale nel discorso sulla SEA come passaggio da intervento *site specific* a *community-based* e, quindi, da una dimensione di intervento legata ad una determinata situazione/luogo ad una in cui l'azione è rivolta e pensata per una determinata comunità. L'essere-specifico richiede, nella maggior parte dei casi, la necessità di un rendersi-specifico; ovvero di uno specializzarsi su un qualcosa/qualcuno demarcando così già una linea tra un noi e un loro. Proprio per questo motivo Hal Foster, nel suo *Il Ritorno del Reale*, si interrogava sulla figura dell'artista come etnografo, dal momento che proprio la pratica artistica iniziava ad essere calata in un nuovo contesto sociale d'indagine e intervento (Foster 2006). Il processo di immedesimazione implica, invece, una presenza simultanea e soprattutto una condivisione completa tra soggetto e contesto. Per certi aspetti, ed in questo ravvedo la maggior differenza con una pratica di tipo SEA, l'immedesimazione non attiva tanto il concetto di partecipazione quanto quello di aggregazione. L'aggregazione rappresenta la partecipazione nuda, ovvero una partecipazione non organizzata, senza bisogno dell'intervento esterno di un qualcuno imparziale; terzietà più che imparzialità, capace di guidare ed informare un determinato processo. L'aggregazione è ciò in cui opera l'immedesimazione e rappresenta la necessità di unione, di agire-insieme, senza la quale la partecipazione non potrà mai darsi.

L'immedesimazione, inoltre, conduce ad una fase critica in cui ci si interroga sul ruolo del Sociale all'interno dell'arte sociale stessa. Ovvero, quando il bisogno di un intervento artistico è necessario e, per l'appunto, interno e quando, invece, è esterno e costruito. La domanda diventa, così, "che cosa (ci) unisce?" anziché "dove si può arrivare e cosa si può ottenere con questa unione?". È un momento grezzo, ma segna, in questa sua essenza, un passo indietro, ovvero la necessità di una costruzione interna; non ne veicola i modi, ma ne rivela l'esigenza.

Quanto realizzato dal gruppo Laborintus insieme a PIACCA risiede proprio nel campo dell'aggregazione e conseguentemente fa emergere la questione della legittimazione artistica dell'intera operazione ovvero: quando il sociale di un intervento condotto da artisti passa da una dimensione aurorale e nuda ad un contesto SEA. Questo perché l'operazione che si sta sviluppando a Corviale ha molto in comune con operazioni artistiche di tipo SEA, alcune delle quali ormai fanno parte della letteratura, come il progetto *Row Houses* di Rick Lowe, i recuperi urbani condotti dall'artista statunitense Theaster Gates e l'esperienza di Granby Four Street a Liverpool, che ha permesso al collettivo Assemble di vincere nel 2015 il Turner Prize, uno dei più importanti riconoscimenti artistici, proprio in virtù del lavoro di co-progettazione e recupero condotto insieme ai residenti del quartiere. Quello che accomuna questi interventi è la guida: ognuna di queste operazioni è stata guidata dall'esterno, anche se nel caso di Liverpool la consapevolezza degli abitanti è stata fondamentale e i suoi intenti sono stati ben dichiarati attraverso un processo partecipativo informato. Questa differenza sembra necessaria per realizzare una tipologia d'intervento efficace e soprattutto riconosciuto in ambito artistico. L'artista come iniziatore di processi, *leitmotiv* della SEA, del resto, indica colui che dà forma ad un processo non in senso autoriale, ma comunque in una posizione di definizione.

Questo scarto tra aggregazione e partecipazione mette ancora di più in risalto la distanza tra un contesto in cui, a livello artistico, le pratiche SEA sono riconosciute, così come i processi partecipativi, ed uno, invece, in cui queste azioni e queste modalità sono assenti o si stanno solo preparando. E dunque, chi legittima un intervento SEA, l'artista che lo promuove o l'esigenza che ne sta alla base?

A Corviale si lavora nella 'nudità aggregante'. Prima dell'esperienza di PIACCA e Laborintus, il collettivo di artisti *I Diagonali* aveva avviato un primo laboratorio di incisione negli spazi adiacenti al mercato coperto.

Alla chiusura del mercato (2007) un gruppo di artisti decise di occuparlo simbolicamente allestendovi una mostra temporanea. A seguito di questa prima denuncia artistica territoriale gli artisti si insediarono negli spazi adiacenti al mercato composti da una serie di locali porticati articolati attorno ad una piccola piazza. Questi spazi si trovano all'intersezione del VI lotto, ovvero, quella serie di appartamenti disposti in maniera longitudinale rispetto al chilometro. Questo lotto di abitazioni termina proprio nella piazza e lì vi si apre con un'imponente struttura composta da due torri di cemento con al centro una grande vetrata che, vista in lontananza, forma la lettera H. Da qui il nome catastale di Trancia H. Questo spazio, originariamente pensato come luogo d'incontro per le attività comuni, è stato occupato nel 2014 e da quel momento è iniziata l'attività congiunta di PIACCA e Laborintus. L'occupazione raggruppa le diverse anime di quella area/ parte di quartiere ed è stata portata avanti non solo dagli artisti, ma anche da un gruppo di residenti tra cui Massimiliano Lustri. Lustri, conosciuto come *Er Tapparella* o il *Robin Hood di Testaccio*, deve questi suoi soprannomi alla sua attività di 'occupatore seriale'. Lustri, infatti, in passato occupava le case, autodenunciandosi nell'intento di aiutare chi si trovava in una condizione di necessità.⁷

⁷ Per una storia d'Er Tapparella si veda Arrighi 2009.

IMMAGINE 3: SPAZIO H, CORVIALE (ROMA). FOTOGRAFIA DI YULIYA GALYCHEVA.

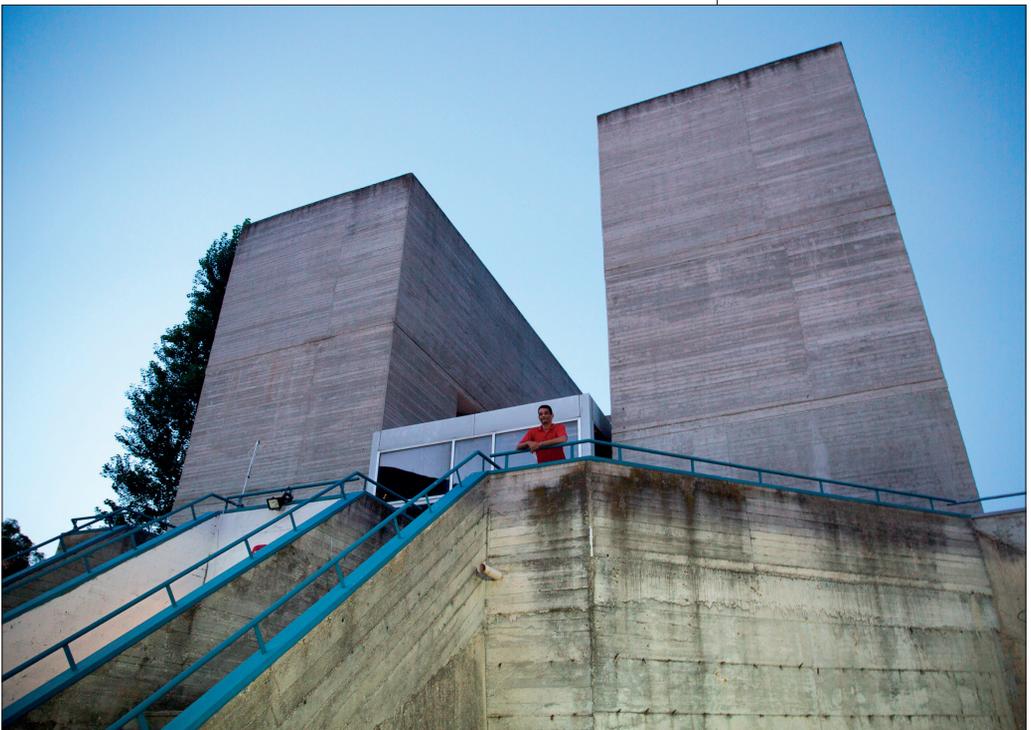
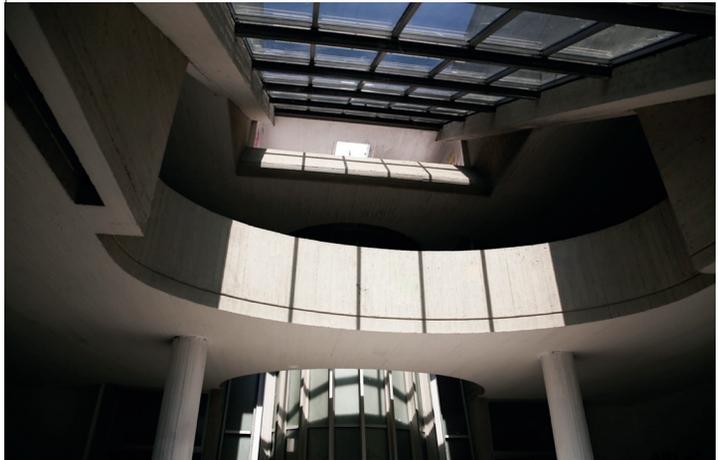


IMMAGINE 4: SPAZIO H,
CORVIALE (ROMA).
FOTOGRAFIA DI YULIYA
GALYCHEVA.

⁸ “Italia 1 lancia un nuovo programma-vertità. Da giovedì 14 luglio arriva infatti in prima serata *Secret Millionaire* con due puntate. La trasmissione racconta la straordinaria avventura di due imprenditori di successo che decidono di abbandonare temporaneamente il lusso e gli agi della loro vita quotidiana, per intraprendere un ‘viaggio interiore’ trasferendosi in una zona periferica e degradata della città. I milionari infiltrati vivranno per dieci giorni sotto copertura, lontano da casa con pochissimi soldi in tasca, trovandosi ad affrontare i lavori più umili e rapportandosi con classi sociali economicamente disagiate e discriminate. Dovranno imparare a cavarsela da soli senza i lussi e le comodità a cui sono abituati. Nessuno saprà che le loro aziende fatturano milioni di euro.

Il lavoro di recupero dello spazio H è stato notato anche dai media. La trasmissione televisiva *Secret Millionaire*⁸ ha deciso di girarvi un episodio. Un milionario in incognito si è calato nella realtà di Corviale entrando in stretto contatto con Fornaci e Lustri nel periodo che corrispondeva all’inizio dell’occupazione degli spazi menzionati. Il protagonista della puntata, rimasto affascinato dal lavoro svolto e soprattutto dalle motivazioni di riscatto di chi vi lavorava, decise di fare una donazione a PIACCA. Proprio grazie a questa prima disponibilità economica ‘istituzionale’ è stato possibile completare le opere di pulizia nell’edificio H. Da quel momento, l’attenzione mediatica nei confronti del progetto è andata crescendo. Dopo essere stato intervistato per un reportage sul degrado della periferia,⁹ Lustri è diventato protagonista, con Fornaci, del film di Stefano Casertano *Gente di amore e rabbia* (2016), girato interamente a Corviale e incentrato sul rapporto di complementarità dei due sullo sfondo delle prime attività di PIACCA.



Attorno alla piccola piazza, ribattezza nell’estate del 2016 “Piazza delle Arti”, oltre al laboratorio d’incisione già occupato dal 2007 e guidato dall’artista e maestro incisore Alessandro Fornaci, sono stati aperti un laboratorio di sartoria e diversi studi d’artista. Nell’edificio dove ha sede PIACCA è stato allestito al piano terra un laboratorio di restauro del mobile che, nelle intenzioni di Lustri, rappresenta non solo un mestiere da insegnare ai ragazzi del quartiere, ma anche un processo riabilitativo come quello da lui stesso intrapreso in carcere. Il piano superiore è stato adibito a spazio polifunzionale nel quale sono stati organizzati diversi incontri, dai laboratori curati dall’attore Elio Germano, a quelli con i politici locali per le elezioni comunali del 2016. Inoltre, al momento, si

sta lavorando all'apertura di un centro estetico. Il piano terra funge anche da punto d'incontro e ritrovo; spesso si proiettano film, partite di calcio e si festeggiano compleanni.



L'edificio si articola poi in un ulteriore piano in cui si aprono due vasche-terrazze. PIACCA funziona anche come piccola cooperativa multiservizi, occupandosi tanto di traslochi quanto di riparazioni meccaniche. Attorno allo spazio si è venuta dunque a creare una sorta di economia informale, un microsistema di sussistenza concepito in base alla struttura architettonica del palazzo stesso. Una sorta di realizzazione degli auspici di Fiorentino in merito all'inquilino realmente autonomo in grado di sfruttare le potenzialità di un contesto abitativo difficile solo nel momento in cui viene rapportato/costretto ad uno schema di tipo assistenzialistico, verticistico e di controllo. Non si tratta di una 'semplice' questione economica, ma anche e soprattutto della riappropriazione del luogo. Lustrì infatti, grazie al suo carisma, riesce a 'coordinare' la vita di diverse persone, soprattutto di coloro che si trovano a scontare le cosiddette 'pene alternative', inserendole all'interno di un diverso mondo del lavoro, totalmente auto-costruito intorno a loro e al loro ambiente.

L'operazione di PIACCA/Laborintus è dunque innanzitutto un'operazione di aggregazione intorno all'idea del riprendersi e prendersi cura di uno spazio di vita. Attorno al monolite della Trancia H si sono radunati diversi abitanti che hanno riportato alla luce l'edificio, pulendolo e liberandolo dai rifiuti e dalla sporcizia. Quello spazio, compresi la piazzetta e i portici su cui si affacciano quelli che oggi sono i vari laboratori e studi, nel corso del tempo era diventato un'area degradata.

IMMAGINE 5: PIACCA, GIORNATA DELLA CULTURA ROMANA (22 LUGLIO 2015), CORVIALE (ROMA). FOTOGRAFIA DI YULIYA GALYCHEVA - LAURA PERES.

Ma soprattutto dovranno portare a termine la loro missione: trovare persone meritevoli, altruiste e piene di valori che non hanno speranze di realizzare i loro sogni. Solo alla fine del viaggio potranno rivelare la loro vera identità e aiutarli, con donazioni in denaro o regali inaspettati a far sì che i loro progetti e desideri diventino realtà." (www.tgcom24.mediaset.it/televisione/-secret-millionaire-il-viaggio-verita-di-due-milionari-che-vanno-a-vivere-nel-degrado_3019036-201602a.shtml).

⁹ Il mostro del Corviale, servizio di Giovanni Marinetti trasmesso dal programma In Onda (La 7) nella puntata del 19 agosto 2016, www.la7.it/in-onda/video/il-mostro-del-corviale-22-08-2016-191759.

Nel novembre del 2016, su iniziativa degli artisti di Laborintus, sono state organizzate delle giornate di pulizia della piazza, verniciatura delle colonne e delle saracinesche, riallestimento dei diversi locali e realizzazione dei loghi delle due associazioni. Il tutto con l'aiuto fondamentale degli abitanti del quartiere. Quella zona, che pure serviva da collegamento tra due lotti, in precedenza veniva in gran parte evitata dai residenti a causa della sua scarsissima illuminazione, dovuta anche alla mancanza di attività commerciali, vetrine, e locali. Anche gli spazi verdi che sorgevano intorno allo spazio H erano in uno stato di profonda incuria.

Attorno a questo momento di partecipazione ruota anche una nuova ridefinizione della proprietà, per usare un termine che ormai sembra appartenere ad un passato lontano, in quanto dal 2015 PIACCA ha avviato una richiesta di riconoscimento formale nei confronti del Comune di Roma e dell'ATER (Azienda Territoriale per l'Edilizia Residenziale del Comune di Roma) al fine di vedersi assegnare di diritto gli spazi. Lo stato di occupazione, infatti, non rappresenta una finalità, bensì solo un mezzo per poter prendere ciò che sembrava inspiegabilmente abbandonato. Le prospettive di entrambe le associazioni, infatti, sono quelle di arrivare ad una dimensione giuridicamente riconosciuta proprio per potersi pensare/concepire come progetto a lungo termine. I tempi burocratici sembrano, come sempre, non coincidere con quelli della vita e questo, in realtà, rappresenta un aspetto importante che molti artisti 'sociali' hanno affrontato nelle loro pratiche. Ovvero trovare la cosiddetta 'scappatoia legale' nella quale potersi inserire, lavorando dentro la legge per sbloccare situazioni apparentemente impossibili. Si può ricordare, a questo proposito, l'opera dell'artista cubana Tania Bruguera, che ha fatto del *legal loophole* un criterio di definizione della sua *Arte Util*, nonché il collettivo austriaco WochenKlausur, che nel 1995 riuscì a 'trasformare' un gruppo di richiedenti asilo in artisti, bypassando l'allora legge austriaca in merito alla questione residenza-lavoro per persone immigrate. In un contesto, però, dove una certa teoria artistica fatica ad emergere questo potenziale trasformativo è difficile da cogliere e il ruolo dell'artista, seppur spinto da un intento sociale, rimane privo di ogni tipo di supporto operativo.

La consapevolezza SEA ha avuto il merito di aver trasformato l'aggregazione in partecipazione, l'autogestione in imprenditorialità e questo, paradossalmente, è diventato il suo tallone d'Achille. Allo stesso, però, tempo ha aperto una forza di contrattazione culturale diversa e

capace molte volte di andare ad inserirsi in mancanze amministrative e burocratiche. Nel momento in cui questa tipologia di critica/consapevolezza viene a mancare, viene meno anche la possibilità di intervento concreto da parte di artisti all'interno della sfera quotidiana. In assenza di questo determinato contesto operativo, l'intervento di Corviale non può dunque che lavorare nella/sull'aggregazione dandosi come punto di partenza per la creazione di una figura di base essenziale affinché si sviluppi una mentalità SEA. Ovvero, l'operazione di Corviale può prefigurarsi, ed in parte già lo sta facendo, come la nascita di una *Local Artist Community*, quindi come spinta e promozione di un'esigenza artistica che si esprime a partire dal quotidiano, come comunità di persone che guardano all'arte come a una modalità per risolvere determinate problematiche e che può diventare il motore per la realizzazione di interventi artistici, nonché la vera e propria 'iniziatrice'.

L'operazione di Corviale sarà ancora più importante nel momento in cui riuscirà a creare una mentalità da *Socially Engaged Art*. Questo significherebbe la piena gestione del concetto, oggi più che mai *hot topic* istituzionale, della riqualificazione delle periferie. Diventare un punto di riferimento per il quartiere, mantenendo sempre un occhio ben aperto allo sviluppo degli ultimi discorsi sulle arti visive contemporanee, comporterebbe innanzitutto potersi liberare dal bisogno di aiuto esterno uscendo, così, da una dimensione di 'caso studio' perenne. Si tratterebbe, in fin dei conti, di una questione di legittimazione che, non arrivando da un contesto estraneo/esterno come quello dell'arte, si sosterebbe attraverso una verifica nel/dal quartiere, presentandosi come modello nei confronti del mondo dell'arte stesso.

La periferia, affrontata da un punto di vista meramente urbanistico, sembra essere diventata oggi un nuovo *fieldwork* etnografico. Sarebbe sbagliato pensare ad una sua 'rigenerazione' esclusivamente attraverso fattori esterni. La parola stessa rigenerazione, del resto, indica l'atto di un ristabilirsi diretto/autonomo di una condizione primaria. Nel caso di Corviale, la condizione ottimale di partenza non è mai esistita e dunque non si può applicare un'idea di recupero bensì quella di uno di sviluppo interno. Tale sviluppo non può prescindere né dai suoi luoghi né dalle sue persone.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARRIGHI, Gianluca

2009 *Crimina Romana*. Roma: Gaffi.

BISHOP, Claire

2012 *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londra and New York: Verso.

BOBBIO, Luigi

2016 La partecipazione imperfetta. *Sentieri Urbani: La città condivisa*. C. Perrone & B. Zanon (a cura di), anno VIII, n. 21, dicembre: 28-31.

BOURRIAUD, Nicolas

1998 *L'esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel: Dijon.

CRISPOLTI, Enrico

1977 *Arte visive e partecipazione sociale. Da Volterra '73 alla Biennale 1976*. Bari: De Donato.

CRISPOLTI, Enrico & DE GRADA, Raffaele (a cura di)

1976 *Ambiente come sociale*. Catalogo Padiglione Italia. Venezia: La Biennale di Venezia.

DECTER, Joshua & DRAXLER, Helmut

2014 *Exhibition as Social Intervention. "Culture in Action"*. London: Afterall.

FOSTER, Hal

1996 *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge and London: The Mit Press.

GENNARI SANTORI, Flaminia & PIETROMARCHI, Bartolomeo (a cura di)

2006 *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*. Milano: Mondadori.

TUCKER, Daniel (ed)

2014 *Immersive Life Practices*. Chicago: The University of Chicago Press.

KESTER, Grant H.

2004 *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art.* Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

KWON, Miwon

2002 *One Place After Another. Site Specific Art and Location Identity.* Cambridge and London: the MIT Press.

MOSCHINI, Francesco (a cura di)

1985 *Mario Fiorentino, la casa. Progetti 1946-1981.* Roma: Edizioni Kappa.

RAVEN, Arlene

1993 *Art in the Public Interest.* New York: Da Capo Press.

SHOLETTE, Greg

2016 Delirium and Resistance after the Social Turn.
Field Journal, n. 5, Fall 2016: 95-138.

WILLATS, Stephen

2010 *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour.* London: Occasional Paper.

WRIGHT, Stephen

2013 *Toward a Lexicon of Usership.* Eindhoven: Van Abbemuseum.