



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici.

Tesi di Laurea

Riscrivere la città dal basso: arte come pratica del quotidiano.

La camminata urbana come strumento di trasformazione della città
contemporanea.

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa: Federica Maria Giovanna Timeto

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Margot Omodei

Laureanda

Caterina Di Bella

Matricola 898887

Anno Accademico

2025 / 2026

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1 Attraversare la città conflittuale con le micro-pratiche del quotidiano	8
<i>1.1 La crisi della città contemporanea</i>	<i>8</i>
<i>1.1.2. La rigenerazione urbana di tipo culturale: tra riqualificazione e gentrificazione.</i>	<i>10</i>
<i>1.2 Lo spazio urbano come spazio di contaminazione, conflitto e scambio. ...</i>	<i>15</i>
<i>1.3 Praticare la pluralità: abitare le differenze per una coesistenza felice....</i>	<i>21</i>
<i>1.3.1. Le pratiche partecipative come azioni di prossimità.</i>	<i>22</i>
<i>1.4 Le micro-pratiche del quotidiano come spazio di resistenza e momento di cura.</i>	<i>26</i>
<i>1.5 Il potere trasformativo dell'arte di comunità: l'artista come mediatore?</i>	<i>30</i>
<i>1.6 I limiti delle pratiche partecipative: rischi e idealizzazioni</i>	<i>38</i>
CAPITOLO 2 L'arte del perdersi: la camminata come gesto estetico	45
<i>2.1 Il flâneur: camminare come metodo.</i>	<i>45</i>
<i>2.2 La passeggiata come strumento estetico: i tour dada e le passeggiate notturne surrealiste.</i>	<i>47</i>
<i>2.3 La critica alla città capitalista: la deriva dei situazionisti.</i>	<i>51</i>
<i>2.4 La camminata nella Land Art e l'esplorazione dello spazio.</i>	<i>55</i>
CAPITOLO 3 Trame urbane di cura e resistenza	66
<i>3.1 La camminata: per un'esplorazione critica dello spazio contemporaneo.....</i>	<i>66</i>
<i>3.1.1 La camminata come pratica non rintracciabile.....</i>	<i>68</i>

<i>3.2 Il valore trasformativo della passeggiata urbana come pratica situata...</i>	69
<i>3.3 Le Jane's walk: Il caso di Livorno, il complesso rapporto tra porto e città.....</i>	75
<i>3.4 Camminare sui margini: l'esperienza di Stalker/osservatorio nomade....</i>	82
<i>3.5 Riscoprire il rapporto tra dimensione urbana e natura: il progetto del collettivo ajo-ojo attraverso le olivete fiorentine.....</i>	90
<i>3.6 Conoscere per creare: Il progetto del Quartiere Soccorso a Prato.....</i>	95
<i>3.7 Coreografare lo spazio pubblico: attraverso i confini con Elisabetta Consonni.</i>	104
CONCLUSIONI.....	109
BIBLIOGRAFIA.....	114
SITOGRAFIA.....	121

INTRODUZIONE

“E Caino ha una sola paura: incontrare l’Altro.

La prima volta che ha avuto un conflitto con l’Altro, suo fratello, lui lo ha ucciso. Dio gli insegna quindi una metodologia: il saluto non-belligerante, procedere con le mani alzate, mostrare di non portare armi, fare il gesto del Ka e dell’eterna erranza (Careri 2025, 228)”.

Questo lavoro di ricerca nasce dal bisogno di chi scrive di indagare possibili forme alternative di abitare la città e di costruire relazioni nello spazio urbano. In un contesto come quello contemporaneo caratterizzato da profonde disuguaglianze sociali, dalla crescente privatizzazione di risorse e spazi collettivi e dalla predominanza di logiche economiche orientate alla competitività e alla valorizzazione del capitale, si fa sempre più impellente la volontà di interrogarsi sui futuri possibili e sulle modalità attraverso cui gli individui possono ancora esercitare forme di comunità dedicate alla cura della città e del tessuto sociale. Questo desiderio, animato da una buona dose di idealismo e utopismo, ha attivato la seguente ricerca che abbraccia trasversalmente più discipline: dall’urbanistica, alla sociologia, passando per le discipline artistico-visuali, l’antropologia e la progettazione. E se questo inizialmente mi sembrava una deviazione di tema rispetto alla mia Laurea in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, nel corso dello studio ho rafforzato sempre più l’idea che vede nella contaminazione dei saperi la forza più grande dei lavori di ricerca. Questa modalità permette di aprirsi verso nuovi orizzonti oltre ad analizzare situazioni da diversi punti di vista smettendo di ragionare secondo rigidità preimpostate. Con questo metodo ho cercato di procedere lungo tutta la ricerca¹.

In questo è stato per me fondamentale il volume di Elena Granata *Placemaker* (2021) in cui si riconosce che “l’innovazione non nasce dal centro ma dalla frontiera

¹ Specifico qui che le citazioni sono tutte riportate in italiano e se non indicato diversamente in nota o in bibliografia, le traduzioni sono da attribuire all’autrice.

delle conoscenze, dove i sistemi si sovrappongono, si mescolano e si integrano in forme nuove ed equilibri instabili (p.18)”. Concordo con l’idea che in un mondo inaridito dalle prassi è proprio dalle interferenze, dagli accavallamenti e dalle rotture disordinate che nasce l’innovazione.

D’altronde, instabile è ciò che indago, ovvero il tessuto sociale, le relazioni, la partecipazione, la pratica artistica, lo spazio urbano non nella sua accezione fisica ma in riferimento agli elementi dinamici che animano la città e così via. Questi sono tutti elementi fluidi, sfuggenti, soggetti a continui cambiamenti conflittuali e animati da tensioni e non cogliere questo movimento significa non comprendere a pieno quello che ci circonda.

Partendo da questo presupposto ho iniziato la mia tesi: da una lettura della città come uno spazio conflittuale; animato da tensioni (Pasqui 2018) ma anche da passioni (Bianchetti 2016) le quali sono irriducibili e quindi impossibili da pacificare, ma piuttosto necessitano di essere comprese nella loro complessità.

Il modello neo-liberale e capitalista della città contemporanea tende, invece, a omologare i bisogni dei cittadini e ridurre le conflittualità epurando lo spazio dalle soggettività subalterne, ordinando le città attraverso politiche securitarie e di decoro, nei fatti atte a ghettizzare ed allontanare chi non ha possibilità di consumare o chi non corrisponde ai canoni impartiti.

Fondamentale per l’inquadramento teorico delle dinamiche appena citate con un focus specifico sulla mia città di appartenenza, ovvero Firenze, è stata la collana *Futuri Urbani, Vol I-II-III* curata da un collettivo di giovani urbanisti che prende il nome di Criticity. I loro volumi hanno attivato in me molti spunti di riflessione sulla condizione della città contemporanea.

Nonostante il controllo normativo le persone riescono a dare origine a progettualità significative, talvolta dal carattere latente altre vere e proprie pratiche urbane di autorganizzazione (Cellamare 2019, 10). Michel de Certeau (2012) le definisce “tattiche”, ovvero quelle micro-pratiche quotidiane che gli abitanti mettono in atto e

attraverso cui si appropriano, aggirano o resistono alle regole e ai sistemi di potere imposti dall'alto. Spesso queste pratiche integrano il linguaggio artistico, il quale assume le forme del vivere quotidiano come ambito di intervento, proponendo un'idea di arte che si intreccia con le dinamiche sociali e che si avvicina progressivamente alla dimensione ordinaria dell'esperienza urbana. Da sempre le arti visive si prefigurano come spazi di produzione di nuovi immaginari e risimbolizzazione di quelli esistenti. Le pratiche minute del quotidiano sono quindi in grado di produrre lo spazio (Lefebvre 1976) contrapponendosi alle logiche della città capitalista.

È opportuno specificare brevemente che ogni ambiente presenta le proprie peculiarità e non è intenzione di chi scrive fare generalizzazioni superficiali; le pratiche non sono da prendere tutte per buone poiché ognuna porta con sé valori diversificati, in alcuni casi discutibili. Per questo risultano essenziali la situazionalità e la modulazione, nonché la ridefinizione continua di ognuna di esse. È grazie a queste tattiche che alla città formale si affianca la città “cinetica” (Mehrotra 2010, XI-XII), quella informale, transitoria che si adatta alle necessità collettive e al dinamismo che caratterizza da sempre la dimensione urbana: proprio per la propensione alla scoperta di un sapere dinamico e sfaccettato non potevo che individuare nelle pratiche transumanti (Careri 2006) il fulcro della mia tesi per la loro caratteristica di dinamicità in essere oltre che per il carattere situato, grazie al loro agire nello spazio fisico reale.

Le esperienze qui richiamate mirano a restituire l'idea che il camminare nel paesaggio, naturale o urbano, costituisca una pratica percettiva primaria, capace di oltrepassare una concezione del paesaggio come entità statica e meramente rappresentativa. L'atto del camminare rivela infatti la natura processuale e relazionale del paesaggio, portando in primo piano le pratiche ordinarie attraverso cui esso viene costantemente prodotto, vissuto e trasformato. Il paesaggio si configura così come uno spazio dinamico, animato dalla presenza e dalle azioni quotidiane di coloro che lo abitano e lo attraversano (Sabbion 2022, 85).

Dalle avanguardie storiche alle esperienze della Walking Art, passando per le

riflessioni di Walter Benjamin, Rebecca Solnit e Francesco Careri, il camminare emerge non soltanto come modalità di spostamento, ma come pratica estetica, conoscitiva e politica capace di produrre nuove letture della città. Attraverso l'esplorazione degli interstizi urbani, delle aree marginali e degli spazi trascurati dalla pianificazione tradizionale, tali pratiche contribuiscono a ridefinire il rapporto tra arte, spazio pubblico e vita quotidiana. L'obiettivo della ricerca è comprendere in che modo queste forme di attraversamento e appropriazione dello spazio possano essere interpretate come strumenti di trasformazione urbana, capaci di attivare processi di risignificazione dei luoghi e di generare nuove forme di partecipazione e cittadinanza attiva sul lungo termine. Qual è l'impronta che la passeggiata lascia nello spazio urbano e come innesci processi trasformativi?.

Possono le pratiche minute del quotidiano produrre lo spazio, contrapponendosi alle logiche della città capitalista?

La tesi è di tipo compilativo e si basa principalmente sulla review della letteratura, nel terzo capitolo ho affiancato un'indagine di tipo qualitativo attraverso momenti di partecipazione, osservazione, raccolta dati sul campo e dialoghi informali con i partecipanti alle esperienze descritte: come ad esempio per la Jane's Walk di Livorno, adottando un approccio etnografico e auto-etnografico, anche se nel tempo ridotto della singolare esperienza. Inoltre, ho anche avuto modo di condurre delle interviste/conversazioni informali con figure che hanno preso parte all'organizzazione delle varie pratiche qui di seguito discusse.

Il testo si articola in tre capitoli: nel primo ho cercato, tramite i numerosi riferimenti teorici discussi di creare un quadro esauriente della condizione della città contemporanea dando anche una panoramica delle numerose micro-pratiche che nascono nei margini interstiziali dello spazio urbano e si diffondono creando percorsi alternativi. È in questo capitolo che analizzo la possibilità dell'artista di farsi facilitatore di pratiche artistiche che si radicano profondamente nei contesti sociali e politici. Il secondo capitolo traccia una genealogia storico-artistica, seppur parziale, della

camminata come pratica estetica e di indagine della realtà. Acquisendo rilievo a partire dall'ambito letterario la camminata entra nell'immaginario artistico negli anni '20 del Novecento con le avanguardie artistiche dei Dadaisti e dei Surrealisti, i quali la trasformano in una pratica di sperimentazione dell'anti-arte (Careri 2006) ispirandosi al vagare senza scopo del *flâneur*.

Prende forma proprio nel campo dell'arte l'idea di agire direttamente nello spazio urbano tramite un'azione non mediata, passando dal rappresentare la città all'abitarla. Con Dada si assiste a un passaggio fondamentale: dall'introduzione di un oggetto banale nello spazio dell'arte si passa al trasferimento dell'arte stessa, incarnata nei corpi e nella presenza degli artisti dadaisti, all'interno di un luogo ordinario della città. Allo stesso modo importante sono le derive situazioniste anche esse sperimentazioni di comportamenti della vita quotidiana orientato alla costruzione di modalità alternative di abitare la città, in opposizione al sistema borghese della sua fruizione. Queste influenzeranno ampiamente diverse delle esperienze prese come casi studi nell'ultimo capitolo. Il terzo capitolo approfondisce il tema in generale dell'atto del camminare, con un focus particolare sulla passeggiata urbana da un punto di vista sociologico e urbanistico. Fondamentale per l'impianto teorico della tesi sono state le teorie elaborate da de Certeau nel suo volume *L'invenzione del quotidiano*, pubblicato la prima volta nel 1980. Queste teorie fanno da cornice alle esperienze raccolte e analizzate in quest'ultimo capitolo.

La scelta dei casi studio è stata orientata dalla prossimità geografica al luogo dove sono nata e cresciuta, ovvero Firenze e la Toscana, luogo che amo profondamente e che da anni sta subendo in larga scala tutte le dinamiche speculative già citate precedentemente. Le pratiche che invece non rientrano in quest'area sono state scelte per il contributo fondamentale portato alla tesi in merito all'approccio interdisciplinare utilizzato, una delle linee guida che ha orientato questo progetto.

CAPITOLO 1

Attraversare la città conflittuale con le micro-pratiche del quotidiano

1.1 La crisi della città contemporanea

Secondo la sociologa e urbanista americana Jane Jacobs la città, nonostante non possa rientrare in un'univoca definizione, è un ecosistema sociale complesso che non è dato solo dagli edifici ma soprattutto dalle relazioni che vi si creano all'interno. Questa è creata dal basso attraverso l'interazione sociale e non dall'alto per mano delle istituzioni. Lo spazio urbano è quindi una rete di interazioni quotidiane tra persone attività e spazi (Jacobs 2000).

Lo spazio della città viene definito anche come un gomitolo di sguardi e prospettive in grado di sintetizzare o al contrario amplificare processi dove agiscono potenti le forze della globalizzazione e dei mercati.

Con l'avvento della rivoluzione industriale, e poi con la globalizzazione e l'affermarsi di un sistema economico neoliberista, quantomeno in Occidente, la città diviene il luogo perfetto in cui tutti questi processi si palesano ed esplodono. Il fenomeno della globalizzazione ridisegna nuove geografie di povertà e ricchezza urbana e allo stesso tempo rende possibile un ampio processo di privatizzazione e mercificazione degli spazi urbani. Il rapporto che si crea tra città e industria modifica anche l'organizzazione urbana andando a formare modelli territoriali di tipo gravitazionale che vede i centri urbani come fulcro attorno a cui si snodano le aree di espansione industriale e residenziale. Il modello che si tende ad adottare è quello funzionalista² che prevede una standardizzazione dei bisogni e una segmentazione dello spazio urbano in base alle funzioni (Paone

²Il modello di città funzionale viene messo a punto dall'architetto Le Corbusier nel progetto per la Ville Radieuse nel 1930 e successivamente sviluppato nella Carta di Atene del 1933, queste proposte prevedono un tipo di città composto attraverso lo zoning e le aree funzionali, che predilige maglie regolari, un proporzionamento diversificato con densità alte (1000 ab/ha) e medie (250-300 ab/ha) e un efficace sistema stradale per stimolare la mobilità su gomma e infrastrutturale. L'architetto propone diverse soluzioni a problemi che si ponevano in seguito a l'inurbamento della città, come ad esempio corretti rapporti fra spazio pubblico e privato, servizi, distanze fra gli edifici ecc.

La città favorisce lo sviluppo economico grazie alla possibilità di spostamenti veloci, questo in sfavore dei classici rapporti di vicinato e coesione sociale, disturbati dalle grandi infrastrutture della nuova *città macchina*.

Petrillo 2022, 114).

Lo *zoning* diventa uno dei principali strumenti di pianificazione e gestione del territorio. Questa pratica, oltre a orientare le trasformazioni urbane, contribuisce a preservare omogeneità sociale all'interno dei quartieri. Al contempo, però, favorisce una separazione funzionale degli spazi urbani e rafforza dinamiche di segregazione socio-spaziale, alimentando processi di esclusione e marginalizzazione (Marella 2015, 86).

Il rischio dell'applicazione dello *zoning* è quello di creare enormi disparità sociali a causa della creazione di zone di serie A e zone di serie B e l'inevitabile standardizzazione a cui vanno incontro le zone residenziali a causa del prevalere della quantità sulla qualità, da cui deriva la realizzazione di una città controllata e alienante (Paone Petrillo 2022, 115).

La città contemporanea viene costruita appositamente per indurre i suoi abitanti ad aderire al paradigma economico liberista e diviene un luogo pensato per condurre chi la attraversa e la abita verso uno stile di vita preimpostato, dove diviene necessario un progetto estetico ben definito, l'esercizio di un specifico controllo spaziale e tutta un'altra serie di strategie che spingono verso un'omogenizzazione degli spazi. Lo spazio urbano acquisisce quindi, soprattutto nell'ultimo secolo un ruolo prescrittivo e va a legittimare forme di potere e strutture di controllo specifici che agiscono nel quotidiano, tutto questo senza mai dare l'impressione ai cittadini di perdere la propria libertà (Martone 2022, 129-130). Un simile modello favorisce l'isolamento data la totale mancanza di spazi pubblici, viene annullata quindi la possibilità di creare una dimensione dell'agire collettivo invitando invece a ripiegare sulla dimensione privata.

È in questo contesto socio-spaziale, in cui gli interessi principali sono quelli speculativi e di arricchimento, che le azioni delle istituzioni locali insieme a quelle dei grandi investitori privati, sono atte a creare una città capace di attrarre più profitto possibile.

Lo spazio urbano, soprattutto quello dei centri storici, rischia così di diventare un luogo in cui gli spazi pubblici oltre che i luoghi adibiti alla convivenza e alla socializzazione degli abitanti sono gestiti solamente da interessi economici (Ranaldi 2014, 21-22). Luo-

ghi di prossimità si trasformano in luoghi di distanza, e nella metropoli moderna i legami di vicinato, punto di riferimento fondamentale nei quartieri fino a pochi decenni fa soprattutto nelle zone popolari, vanno a sfaldarsi nel corso del tempo.

Questo non si può definire, nelle città europee, un fenomeno recente anzi molti urbanisti e geografi indicano il rifacimento della città parigina per mano del prefetto della Senna Georges-Eugène Haussmann come il primo atto di trasformazione della città in chiave moderna: buona parte della città storica viene abbattuta, per essere poi ricostruita secondo le nuove norme di pianificazione urbanistica. Queste prevedevano la costruzione di grandi *boulevards* e parchi per ridefinire la circolazione viaria, l'eliminazione di aree fatiscenti in cui si concentrava quella classe sociale pericolosa che aveva animato le rivolte del 1948, fino ad arrivare ad una trasformazione estetica di ogni piccolo dettaglio così che rispettasse i concetti di ordine e linearità voluti dal prefetto della Senna e da Napoleone III. In concomitanza a questi stravolgimenti ci fu un allontanamento delle fasce più povere della popolazione mentre venne introdotta la nuova classe borghese. Il fine fu quello di creare una nuova città imperiale pienamente governabile facendo gli interessi politici ed economici della borghesia parigina, mascherato da progetto di riqualificazione urbana necessario per questioni igieniche e viarie (Semi 2015, 19-20). Il cambiamento di Parigi è paradigmatico della ridefinizione della città occidentale.

1.1.2. La rigenerazione urbana di tipo culturale: tra riqualificazione e gentrificazione.

La sociologa Ruth Glass (1964) che negli anni '60 vedeva la città di Londra deturpata da molti dei processi descritti fin ora, chiamerà il fenomeno Gentrification, tradotto letteralmente in italiano imborghesimento. Con questo termine si intende il progressivo imborghesimento di un quartiere popolare, centrale e degradato, che prende forma da una sostituzione, in termini di classi sociali, degli abitanti originari.

Il quartiere si omologa a gusti e tasche di una classe sociale molto più abbiente della precedente: gli affitti delle case aumentano, aprono grandi brand, scompare il commercio di prossimità che si trasforma in servizi funzionali al turismo temporaneo (Ranaldi 2024, 15-16).

Come illustra Giovanni Semi (2015, 72) nel suo volume *Gentrification. Tutte le città come disneyland?* molto spesso la gentrificazione è un esito di politiche che hanno una scala molto ampia, anche se poi vengono agite a livello locale, ma da attori non sempre locali. Questo concetto è ben rappresentato dal campo della *rigenerazione urbana*.

Le politiche di rigenerazione urbana compaiono in Europa come negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta con l'obiettivo iniziale di trasformare i vuoti urbani creati dai processi di deindustrializzazione in occasioni di crescita, nell'ottica di uno sviluppo locale. Oltre che sui vuoti urbani ben presto si dimostra la necessità di un intervento anche sui quartieri residenziali urbani, sulle infrastrutture e i centri città. Le politiche di rigenerazione urbana si configurano come un campo in cui agiscono diversi attori tra cui banche, fondi d'investimento, compagnie assicurative e imprese, ma anche organismi internazionali di tipo sovranazionale, come l'Unione europea, il Fondo monetario internazionale e ancora Stati e attori pubblici più in generale.

Ancora Semi (2015, 74; Haddock 2009, 26-35) individua tre tipi di rigenerazione ovvero: fisica, economica e culturale. La terza è quella che maggiormente ci interessa in questo lavoro di ricerca. Una rigenerazione urbana di tipo culturale si basa su politiche incentrate sulla creatività e appunto sulla cultura come leva per lo sviluppo sociale ed economico di un territorio (Mizzau Montanari 2015, 14). Le politiche culturali diventano un mezzo delle amministrazioni locali per riposizionare l'economia locale e attrarre talenti creativi dall'esterno, ne sono un esempio la realizzazione di eventi come festival, concerti ecc. Tali strumenti permettono di sviluppare azioni di marketing territoriale volte a migliorare l'immagine di un territorio, incrementandone i flussi turistici e riposizionando il target dei visitatori su fasce più qualificate e specializzate.

Nonostante le migliori intenzioni, i processi di rigenerazione urbana a base culturale sono diventati i migliori amici della gentrificazione, andando a costituire un circolo vizioso con conseguenze perlopiù negative per molte città.

Gli interventi di riqualificazione, quando vengono attuati senza tenere in adeguata considerazione le conseguenze sociali, possono acutizzare i rischi di ghettizzazione ur-

ba anziché risolverli (Donegan e Lowe 2008, 46-62; Peck 2005, 740-770). In altri termini, le amministrazioni comunali, investendo nella riqualificazione di aree in disuso senza un'appropriata riflessione sui possibili effetti positivi e negativi di lungo periodo in termini urbani, sociali, economici e di partecipazione culturale, corrono il rischio di aumentare il cosiddetto *creative divide*, cioè la forte divisione tra i soggetti che traggono effettivamente vantaggio dalle politiche *creative-led* e le fasce sociali più deboli che invece ne sono escluse (Montanari Mizzau 2015, 13).

Negli ultimi decenni i processi di mercificazione e speculazione si nascondono sotto la maschera dell'innovazione culturale o della cosiddetta *smartness*. La costruzione di musei oppure la realizzazione di iniziative artistiche diventano quindi vere e proprie politiche portate avanti dal settore pubblico per raggiungere obiettivi non culturali: attrarre turisti e residenti più abbienti attraverso l'offerta culturale di una certa città, quartiere, zona ecc. L'idea è quella di far circolare maggiore denaro introducendo una popolazione più ricca ma anche attrarre maggiori investimenti grazie alla costruzione di grandi opere architettoniche o artistiche.

Nelle città contemporanee le amministrazioni pubbliche trovandosi a finanziare questi processi di riqualificazione urbana rivolti all'housing privato e all'offerta commerciale decidono di ridurre i finanziamenti in settori complessi e necessari come le case popolari, servizi alle famiglie ecc. (Ivi, 16). Come spesso succede nelle grandi opere di rigenerazione urbana, le istituzioni o ricche fondazioni realizzano delle "magnifiche" opere architettoniche dal punto di vista tecnico ed estetico, che tuttavia non producono alcuno spazio godibile né promuovono le relazioni con la comunità circostante: è il caso, per esempio, della fondazione Prada di Milano, situata a sud della stazione ferroviaria di Porta Romana. La fondazione, edificio di lusso per eccellenza come dichiara subito l'aspetto estetico luccicante, non ha nessun rapporto con il quartiere circostante anzi risulta completamente slegato (Granata 2021, 14-15). Ne deduciamo quindi che il soggetto pubblico ha un importante ruolo nel gestire i processi di esclusione sociale ma come vedremo il trend generalizzato nelle politiche pubbliche è quello di adottare di-

namiche gentrificatorie come vero e proprio metodo di rigenerazione urbana senza tener conto di tutte le dinamiche collaterali che si innescano (Harvey 2013).

L'esito complessivo di queste dinamiche si traduce in un processo di progressiva espropriazione che incide in maniera particolarmente significativa sulle classi popolari, contribuendo all'aumento delle situazioni di precarietà abitativa e del numero di persone senza casa. Ciò è ulteriormente aggravato dal fatto che gli interventi di riqualificazione urbana raramente si accompagnano a politiche abitative adeguate e inclusive. Tuttavia, nei processi di gentrificazione non è soltanto l'accesso all'alloggio a essere compromesso: viene infatti messo in discussione l'intero sistema di relazioni sociali e affettive, ma anche i ritmi della vita quotidiana e le più disparate pratiche condivise. In questo senso, la commercializzazione dei quartieri e delle intere città non si limita a trasformare lo spazio fisico, ma incide profondamente sul tessuto sociale, sottraendo quella dimensione relazionale e simbolica che costituisce l'identità stessa dei luoghi. Ciò a cui si assiste è un progressivo ampliamento delle disuguaglianze sociali, con un divario sempre più ampio tra gruppi sociali differenti.

Sottostando inesorabilmente a logiche di profitto e speculazione ogni zona o quartiere che mostri una *biodiversità* dal punto di vista economico e sociale diviene automaticamente preda di un accanita concorrenza per accaparrarsi quello spazio considerato utile. Una volta che uno degli interessi ha avuto la meglio su gli altri, ovvero si è mostrato più redditizio si imporrà su quelli meno redditizi, piano piano allontanandoli. Questo processo fa sì che la diversità delle funzioni di un luogo venga meno, così come la diversità delle persone che attrae. Aumentando il valore del luogo solo alcune persone potranno permettersi di frequentare un dato posto, mentre coloro che frequentavano la zona per scopi diversi da quelli che hanno prevalso vengono estromessi (Jacobs 2000, 227). Un ulteriore rischio è che queste zone con tempi variabili, a causa dell'incapacità di gestire il cambiamento di funzione o a causa dell'insostenibilità di esso diventino un contenitore vuoto o come le chiama Jane Jacobs una "zona sorpassata" (Ivi, 233) piatta e talvolta degradata. Questo processo, sempre più diffuso nelle grandi città e non solo, è

una delle maggiori cause della distruzione della diversità urbana. Ovviamente non è l'unico si pensi ai rischi della già citata rigenerazione urbana, processo che spesso maschera necessità di controllo di alcune zone oltre che appiattimento delle differenze e delle peculiarità tra zone della città al fine di omologarle.

Nello sviluppo di queste dinamiche di svendita un ruolo fondamentale è costituito dal turismo, il quale si nutre di queste e viceversa. Sono un esempio calzante molte città italiane, come Firenze, che negli ultimi 15 anni ha visto aumentare l'affluenza turistica del 55% e questo ha influito inevitabilmente sull'aumento dei prezzi delle case e quindi sul conseguente svuotamento della città da parte dei residenti (Firenzenocost 2022, 138), una standardizzazione delle attività commerciali del centro a sfavore delle necessità dei cittadini, l'allontanamento dal centro di strutture di prima necessità così come la segregazione dei complessi popolari in zone periferiche e marginali. Aumentano invece in modo esponenziale strutture ricettive private come airbnb e investimenti privati per la costruzione di grandi hotel di lusso e studentati altrettanto lussuosi pronti ad accogliere studenti provenienti da ogni parte del mondo a partire da 1200 euro al mese³.

Il sociologo Samuel Stein sostiene che il turismo diventi una vera e propria ideologia in quanto le città vengono trasfigurate da politiche ed economie urbane costruite su misura per turisti con una determinata disponibilità economica. Il turismo può essere visto come ideologia quando nell'organizzazione della città le esigenze dei turisti hanno la precedenza su quelle di qualsiasi altro fruitore della città, in primis i residenti (Ranaldi 2024, 39). Una città attraente deve essere inevitabilmente una città pulita e decorosa. Ed è proprio in nome di questo fantomatico decoro che chi non può permettersi di consumare e spendere viene allontanato, ghettizzato o gli è reso impossibile l'accesso.

La piazza simbolo della città aperta, democratica in cui si ritrovano i cittadini è ormai in molte città italiane presidio continuo di forze dell'ordine, luogo in cui vigono normati-

³Gori, G., (2025) in Ilcorriere fiorentino URL: https://corrierefiorentino.corriere.it/notizie/cronaca/25_agosto_30/hotel-resort-e-studentati-a-5-stelle-a-firenze-quantitativa-via-libera-oltre-il-cubo-nero-ecco-la-mappa-degli-ultimi-15-anni-87fc3dab-3620-4a95-b41c-32318f7fcx1k.shtml (ultima consultazione 2 marzo 2026)

ve, soprattutto dopo la pandemia del covid-19, che vietano il *bivacco*, inteso come stazionamento sulle gradinate delle chiese, sugli scalini dei marciapiedi, tutto questo giustificato da motivazioni di decoro urbano.

Ne è un caso emblematico la piazza di Santo Spirito a Firenze che dopo la manifestazione del 25 aprile 2021 diventa oggetto di un'ordinanza che vietava l'accesso al sagrato della sua chiesa. Lo spazio del sagrato simboleggiava da molti anni un punto di ritrovo importante per la socializzazione notturna della città. L'ordinanza vieta la possibilità di stazionare ad ogni ora del giorno e in alcuni casi non è possibile neanche transitarvi, lo spazio viene inoltre circondato da cordoni e fioriere. L'ordinanza trova uno dei maggiori motivi di legittimazione nel contrasto al disturbo della quiete pubblica e al degrado della città (Gasparo Frangioni Di Marco 2022, 88-89).

Molte piazze vengono però paradossalmente riempite dai dehors dei ristoranti, la narrazione è quindi molto chiara ovvero la piazza è ancora fruibile ma solo se si seguono alcune logiche di consumo.

1.2 Lo spazio urbano come spazio di contaminazione, conflitto e scambio.

Da sempre la città si configura come luogo conteso di irriducibili differenze, soprattutto in seguito ai fenomeni di urbanizzazione causati dall'industrializzazione, le città sono state costruite come luoghi in cui tante diversità coesistono spesso molto vicine e che si trovano necessariamente ad interagire non per scelta ma per occorrenza (Sandercock 2003; Pasqui 2018, 4-8). La città plurale non è sicuramente una città pacificata in quanto costitutivamente attraversata da conflitti e tensioni derivanti dalla compresenza di numerose attività ma anche esigenze, non solo differenti tra loro ma spesso addirittura in contrasto le une con le altre.

Gabriele Pasqui (2018, 18-19) nel suo volume *La città, i saperi, le pratiche* riconosce come le tensioni non siano soltanto qualcosa che succede *nello* spazio urbano ma come esse siano *lo* spazio urbano stesso. Innanzitutto è obbligatorio considerare la città come

attraversata da conflitti tradizionali come può essere quello per l'approvvigionamento delle risorse tra gruppi sociali differenti e la conseguente produzione di diseguaglianze sociali e spaziali che hanno a che fare con la ricchezza. Non si può prescindere dal fatto che lo spazio urbano, luogo in cui corpi e persone si muovono, sia uno spazio che contiene tensioni e contraddizioni poiché sono proprio quei corpi che le generano ed è proprio qui che emergono i paradossi del vivere insieme. Sempre più persone nella città contemporanea vivono sole, fanno attività solitarie in concomitanza con la riduzione degli spazi e dei tempi per le esperienze collettive, quello che si sta riducendo notevolmente sono i momenti di produzione comune di senso e di appartenenza. Una delle cause è riconducibile all'inaridimento e alla scomparsa sempre più netta di spazi aperti, intesi come luoghi attraversabili e usufruibili da ogni individuo della comunità, questo sembra tra le altre cose essere frutto di un'incapacità da parte delle istituzioni oltre che degli urbanisti, architetti ecc. di pensare allo spazio pubblico come spazio in cui si incontrano intenzioni e progetti che possono confliggere oltre che andare d'accordo. Lo spazio aperto vive per definizione questa oscillazione, che come abbiamo già detto, non può essere ridotta, semplificata o schivata.

Un punto fondamentale, come scrive il filosofo Henri Lefebvre, sta nel percepire lo spazio non come neutro e dato, un contenitore territoriale per le azioni sociali, ma piuttosto come spazio che si crea e costruisce, che è performato attraverso chi lo abita. Perciò sono anche i conflitti e le tensioni a produrre lo spazio. I conflitti e gli scontri rappresentano la pluralità di idee degli individui, mettono in discussione lo status quo, richiedono spazio e se lo prendono rivendicando quello che il filosofo francese chiamava *diritto alla città*. (Lefebvre 2018). È ingenuo e controproducente gestire i conflitti tra i diversi attori che agiscono in uno spazio attraverso la repressione o la compressione di questi i quali rischiano a lungo andare di inasprirsi trovando comunque il modo di esprimersi (Harvey 2013, 137-138).

Nel volume *Tensioni urbane. Ricerche sulla città che cambia* (Cerruti but et al. 2017, 24-27) un gruppo di ricercatori, opportunamente, fa una distinzione tra conflitti e

tensioni che animano la città: i primi hanno solitamente una forza esplosiva, si esplicitano in breve tempo ed esternalizzano condizioni di disagio rivendicando diritti. Le seconde, invece, sono forze che esercitano pressioni sottotraccia per lungo tempo e non esplodono in slanci violenti, ma mettono in gioco diverse visioni della città ed è proprio l'interazione tra queste forze che dà vita ad una trasformazione, al cambiamento. In questo caso lo spazio urbano si fa sia condizione che strumento in cui convergono queste trasformazioni (Ibidem)

Stefano Boeri nel suo volume *Urbania* (2021) si chiede quale potrebbe essere una strategia, dal punto di vista tattico-progettuale per prevenire il rischio del conflitto, dato che questo si presenta come un pericolo latente nella città attuale, onde evitare gli effetti imprevisti. Invece di chiedersi come migliorare le condizioni di vita di quelle soggettività fragili e potenzialmente conflittuali, Boeri si chiede quale sia la strategia per sedare queste possibili rivolte in via preventiva, dimostrando di preferire un approccio progettuale teso all'anestetizzazione piuttosto che al miglioramento della qualità della vita di tutti gli abitanti (Criticity 2022). La prevenzione come eradicazione del conflitto risulta problematica, da una parte perché è impossibile eliminare ogni elemento perturbativo e soprattutto perché finisce per essere esattamente l'ossessione per la sicurezza a determinare le crescenti percezioni di insicurezza (Pavoni e Tulumello 2018)

La riduzione funzionalista della città non riesce ad intercettare l'incoerenza e la temporalità vitali per la città, e persegue un ordine che genera invece il suo inverso, ovvero un ulteriore e più acuito dissenso verso l'ordine costituito.

A tal proposito una delle teorie urbane criminologiche più influenti degli ultimi decenni è stata la Teoria delle finestre rotte formulata nel 1982 da James Wilson e George Kelling. I due urbanisti partono da un assunto di base per cui segni visibili di degrado e disordine, come ad esempio finestre rotte e abbandono, favoriscono ulteriori comportamenti antisociali e criminali. Se quindi uno spazio appare poco curato si avrà presto un escalation di disordine. La teoria influenzò largamente le politiche urbane

degli anni novanta di città come New York, portando ad un clima di tolleranza zero verso i reati, sorveglianza urbana e controllo repressivo degli spazi pubblici. La teoria partiva da elementi interessanti, trovando una sintonia con la teoria di Henri Lefebvre per cui lo spazio circostante non è neutro e agisce un ampio condizionamento sulle relazioni sociali e un altro importante aspetto per cui la cura di un luogo crea senso di appartenenza allo stesso. Nonostante ciò presenta delle falle enormi in quanto trasforma questioni sociali in banali problemi di ordine pubblico, criminalizzando senz'altro, minoranze e giovani. Wilson e Kelling considerano la pulizia e il decoro come indicatori morali universali e di conseguenza ogni tipo di micro-pratica informale viene additata come disordine e criminalizzata. Questa teoria ha finito per giustificare azioni repressive da parte delle forze dell'ordine oltre che espulsioni di soggetti marginali dallo spazio pubblico. Inoltre la teoria delle finestre rotte interpreta il disordine come problema; molte pratiche artistiche urbane interpretano invece il disordine come possibilità politica e creativa.

Uno dei principali limiti dell'approccio funzionalista, adottato da gran parte dei governi occidentali nella gestione dello spazio urbano, consiste nella tendenza a sottovalutare la varietà delle esperienze, la complessità delle situazioni sociali e l'incertezza che caratterizza la vita della città. Viene spesso imposto un modello urbano standardizzato, fondato su indicatori quantitativi e strumenti normativi che finiscono per semplificare drasticamente la complessità dello spazio urbano, riducendo la città a un insieme di parametri astratti, impersonali e omogenei. In questa prospettiva, la città ideale appare come il risultato di un sistema di regole elaborato dall'alto da gruppi di esperti e tecnici, presentato come espressione dell'interesse collettivo. Queste norme intervengono sia sulla vita individuale sia su quella collettiva, regolando gli usi dello spazio urbano secondo logiche spesso legate a un'idea di ordine, sicurezza e decoro, nel tentativo di eliminare ambiguità, conflitti e margini di imprevedibilità. Lo spazio urbano viene così concepito come un ambiente da organizzare razionalmente e controllare attraverso dispositivi normativi capaci di disciplinare comportamenti, pratiche e

modalità di attraversamento della città. Tuttavia, tali regole raramente nascono da processi realmente radicati nei contesti locali o dall'ascolto delle comunità che abitano i territori. Al contrario, si configurano frequentemente come prescrizioni universali e apparentemente neutrali, pensate per essere applicabili indistintamente a contesti differenti. In questo modo, lo spazio urbano viene trattato come una superficie passiva e modellabile, ignorando il fatto che ogni città è attraversata da relazioni sociali, memorie, conflitti e pratiche specifiche. L'applicazione delle stesse norme in contesti diversi può quindi produrre effetti profondamente differenti, generando spesso tensioni, esclusioni o forme di resistenza inattese (Bianchetti 2016, 11). Ne risulta una società irriducibilmente semplificata, annullata nelle sue specificità, ridotta nelle sue libertà. Anche le relazioni che si creano all'interno dello spazio sono così giudicate solo in base alla loro funzionalità e gli abitanti per le azioni che svolgono ignorando completamente l'importanza di porre l'attenzione sulle passioni da cui gli individui sono mossi e che animano lo spazio urbano.

Nel volume *Death and Life of Great American Cities* l'urbanista attivista Jane Jacobs (2000, 29-41) sottolineava quanto le parti apparentemente minute e trascurabili della città, come ad esempio i marciapiedi o gli isolati (*blocks*) si potessero prefigurare come ecosistemi di sostegno alle attività del quotidiano e all'alienazione tipica delle grandi città. Quest'ultime, scenari compositi in cui infinite personalità con diversi background si incontrano, avevano il dovere di creare possibilità per chiunque le attraversasse.

Ciò che i pianificatori urbani interpretavano come disordine veniva invece letto da Jacobs come espressione di vitalità e complessità. I loro interventi finivano per produrre una netta separazione dello spazio in funzioni distinte, residenziali, produttive e ricreative, generando ambienti anonimi e privi di identità. Questo modello, fondato su una rigida organizzazione funzionale, contribuiva a delineare forme di vita urbana sradicate e prive di legami significativi con il contesto sociale.

Le peculiarità delle città vengono completamente cancellate nei disegni degli architetti che riproducono gli stessi progetti in ogni luogo, mettendo da parte tradizioni e

differenze. Nella pratica questi progetti fanno il contrario di ciò per cui sarebbero chiamati: invece che costruire la città la sopprimono opponendosi ad essa (Ivi, 4-9).

Nel pensiero di Jane Jacobs, la strada occupa un ruolo centrale da tenere in considerazione per la qualità della vita urbana e nel funzionamento stesso della città. Questa non si configura come un semplice elemento infrastrutturale destinato alla circolazione ma rappresenta uno spazio sociale complesso, in cui si intrecciano sicurezza, relazioni e pratiche quotidiane. Uno dei perni centrali della sua riflessione riguarda il tema della sicurezza, che Jacobs interpreta in modo radicalmente diverso rispetto agli approcci istituzionali. Secondo l'autrice, infatti, la sicurezza urbana non deriva primariamente da dispositivi di controllo formali, ma da una forma di sorveglianza diffusa e spontanea. Le strade più sicure sono quelle vive e frequentate, in cui residenti, commercianti e passanti, attraverso la loro presenza costante, contribuiscono a creare un ambiente vigilato e condiviso.

La strada è anche il luogo privilegiato del contatto sociale. Poiché è qui e in generale nello spazio pubblico quotidiano che si sviluppano interazioni informali tra vicini, commercianti e utenti della città, dando vita a una rete relazionale che costituisce uno dei pilastri di una comunità urbana vitale. Questa dimensione relazionale non è pianificabile secondo standard e regole rigide, ma emerge secondo Jacobs proprio dalla continuità delle pratiche sociali nello spazio. Un elemento che garantisce questo tipo di relazioni e di vitalità è la mescolanza delle funzioni urbane. Jacobs sottolinea come le strade più vitali siano quelle in cui coesistono usi diversi residenziali, commerciali, lavorativi capaci di garantire una presenza continua di persone nell'arco della giornata. A partire da questi presupposti, Jacobs critica profondamente l'urbanistica modernista, la quale produce spazi urbani frammentati, a bassa densità e fortemente dipendenti dalle auto. In opposizione a questo, l'autrice auspica reti urbane caratterizzate da isolati corti, alta densità e marciapiedi ampi, elementi che incentivano la mobilità pedonale e l'incontro tra individui (Ivi, 142-174). La strada diventa così, nella sua visione, il paradigma dello spazio pubblico: un luogo costruito non tanto attraverso progetti astratti

e normativi, quanto attraverso la vita concreta che lo attraversa. È uno spazio fondato sulla diversità, sull'imprevedibilità e sulla partecipazione quotidiana degli abitanti. Da un punto di vista urbanistico ed economico oltre che sociale, la città porta con sé per costituzione una grande quantità di attività. Per garantire benessere e qualità della vita a chi la abita queste devono essere ben diversificate e presenti per far sì che tutte le necessità primarie siano esaudite, in proporzione ai bisogni. Ogni cittadino richiederà seppur in misura diversa mezzi di sussistenza, ma anche servizi sanitari, di servizi culturali e di intrattenimento (Ibidem)

1.3 Praticare la pluralità: abitare le differenze per una coesistenza felice.

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, la tendenza organizzativa della città contemporanea da parte delle istituzioni e di soggetti privati portatori di interesse nello spazio urbano è quello di reprimere le differenze, acquietare il conflitto, ghettizzare le marginalità, in pratica nascondere sotto il tappeto tutto ciò che non si ritiene meritevole di avere spazio ed essere mostrato in favore di una città apparentemente pulita e ordinata che possa rientrare nell'immaginario da cartolina che tanto attira capitali di investimento e turisti pronti a spendere. Intanto, la forbice delle disuguaglianze si amplia sempre di più. Nonostante negli ultimi anni sia cresciuta la consapevolezza riguardo l'insostenibilità di questo modello di città, quello che vediamo da parte delle istituzioni è talvolta un tentativo goffo che si fa inclusivo solo in maniera residuale rispetto alle pluralità che attraversano gli spazi. Spesso solo per cercare diappare le crepe formate dallo stesso modello che perseguono.

Una riflessione importante che ha orientato in una direzione più attenta e inclusiva le pratiche urbanistiche e architettoniche è nata in seno alle geografie femministe. In particolare, la crescente attenzione verso la necessità di costruire città più inclusive e accessibili per i cosiddetti corpi non conformi, come quelli femminili, trans o razzializzati, ha riattivato una prospettiva critica nei confronti di una concezione

dell'urbanistica intesa come disciplina neutrale e puramente tecnica, incapace di riconoscere la dimensione politica dello spazio e delle relazioni sociali che in esso si inscrivono. Le città sono ben lontane dall'essere spazi neutri: all'interno vi si costruiscono relazioni di potere non solo economiche ma anche di genere ed etnia oltre che di classe, che vengono reiterate anche nella pianificazione.

Il caso delle pratiche transfemministe dimostra comunque come lo spazio sociale sia poi composito e intraprendente e crei spazio per altri modi di pensare grazie all'azione di persone che si mettono insieme per dare vita a soluzioni animate da nuovi valori sociali (Manzini 2018, 24).

Una pratica che si propone di creare eco a proposito di questo tema portando alla luce le violenze spaziali perpetrate su individualità non conformi con un approccio intersezionale è il collettivo CHEAP, progetto di arte pubblica formato da sei donne a Bologna nel 2013. Il gruppo ragiona criticamente sulle trasformazioni dello spazio urbano, attraverso lo strumento artistico in particolare attraverso la forma della poster art. Gli strumenti sono quelli più *cheap* possibili, ovvero la colla e la carta, che si fanno elementi fondamentali di riappropriazione. Lo strumento artistico diviene mezzo per una presa di parola radicale nello spazio urbano, dando voce a tutte quelle soggettività incongruenti rispetto agli stringenti canoni che la società impone, spesso e volentieri su temi taciuti poiché sconvenienti o ritenuti volgari, cioè contrari al senso del decoro (Piras Mazzaglia 2023, 122).

1.3.1. Le pratiche partecipative come azioni di prossimità.

Nonostante la tendenza all'imprenditorializzazione di tutti gli ambiti della vita, nelle città anche se marginalmente nascono spazi di cooperazione e solidarietà reciproca. Sono queste iniziative che cercando di creare realtà mutualistiche in cui si includono marginalità e differenze permettono di immaginare nuovi scenari possibili. In un contesto globale che vede sempre più diffusa la tendenza allo sfaldamento delle relazioni sociali e del concetto di comunità in favore di comportamenti individualistici e

iper-competitivi cittadini e cittadine si autorganizzano per creare dal basso azioni alternative che rispondano ad esigenze primarie ma anche ricreative e culturali (Criticity 2022)

Nel corso degli ultimi trenta anni il bacino delle pratiche partecipative si è allargato sempre di più dando forma a una moltitudine di definizioni per identificare ogni approccio partecipativo. Il tema è stato quindi largamente discusso nelle sue parti funzionanti ma anche nell'uso improprio e manipolatorio che ne è stato fatto nel corso del tempo. Giancarlo Paba (2003, 41) nel suo volume *Movimenti Urbani. Pratiche di costruzione sociale della città*, propone una differenziazione molto interessante per leggere le pratiche partecipative, da una parte ci sono quelle forme atte a costruire il consenso e migliorare la società e la città nelle sue forme esistenti il cui fine non è mettere in discussione lo stato delle cose. Dall'altra le azioni antagoniste, che creano scompiglio e dissesto, sono le azioni del conflitto costruttivo e creativo, tutte quelle iniziative sociali che nascono dal basso e chiedono giustizia sociale.

Le pratiche a cui mi riferisco in questo paragrafo mettono al centro l'appropriazione e riappropriazione dei luoghi e spazi di vita. Le esperienze sono numerose e diversificate, dalle occupazioni di vario genere, orti urbani, condomini solidali, centri culturali autogestiti e si formano dal basso, grazie a collettivi, associazioni, gruppi spontanei pronti a mettere in atto azioni comuni. La condivisione ridisegna le reti di protezione, restituisce luoghi minuti ma potenti che incrinano con la propria presenza le terre dell'abbandono, i sobborghi delle città ricche, le periferie una volta industriali. Questi tipi di condivisione celebrano principi di autorganizzazione che mettono in crisi la fiducia tecnocratica del nuovo funzionalismo (Ibidem). È incredibile come queste pratiche riescano ad insediarsi come momenti di resistenza in città in cui le maglie del controllo e della pianificazione sono spesso stringenti.

Le pratiche disegnano la città, intessono di relazioni la fisicità della città, creano valori simbolici danno senso ai luoghi, costituiscono tattiche di risposta alle dinamiche e alle politiche urbane esprimendo spesso il tentativo di determinare uno

scarto rispetto ai comportamenti e agli usi predefiniti (Cellamare 2019, 11).

In questo modo Carlo Cellamare (2019, 10-12) nel suo saggio *Città fai da te. Tra antagonismo e cittadinanza. Storie di autorganizzazione urbana* sottolinea l'importanza delle pratiche alternative generate dal basso da parte degli abitanti di una città e le divide in tre livelli: le pratiche urbane e progettualità latenti, appropriazione della città e produzione di urbanità, protagonismo sociale e autorganizzazione (Ibidem).

Non è mia intenzione dimostrare acriticamente come queste pratiche funzionino in ogni loro forma o come siano la via migliore per risolvere la crisi che la città contemporanea si trova ad affrontare, trovo però interessante come ho già accennato, trattare queste esperienze come una via alternativa percorribile, nonostante i suoi limiti e le sue incongruenze.

Di fronte alle crescenti necessità sociali che nascono dalle diverse crisi descritte in apertura e alle sempre più scarse risorse che la pubblica amministrazione destina ai servizi pubblici appare strategico cercare nelle pratiche di comunità, nelle comunanze urbane e nelle azioni informali delle risorse per rispondere ai bisogni degli abitanti in maniera generativa (Belingardi 2022, 42).

Queste le parole che Giancarlo Paba utilizza per descrivere quelle che sono le politiche pubbliche dal basso, con le quali concordo:

Le pratiche sociali auto-organizzate che producono beni pubblici, hanno (possono avere) le seguenti caratteristiche: [...] trasportano i destinatari dentro le pratiche, strappandoli all'indifferenza e all'inesistenza sociale, attraverso forme di inclusione attiva, se è possibile dire così; si sintonizzano in modo sottile sui problemi che debbono trattare, aderendo ai corpi degli abitanti, ai contesti umani, sociali e ambientali; [...] mettono in relazione le persone, istituiscono il corpo a corpo tra le persone: *bodies matter*, i corpi contano, nelle pratiche sociali auto-organizzate; sono pratiche sensibili alle differenze, modulate sulle diversità delle popolazioni urbane – di età, genere, provenienza geografica e culturale, modalità di lavoro e di consumo, condizione sociale, stile di vita, abilità fisiche, preferenze sessuali; [...] le pratiche si decidono, si definiscono caso per caso: sono uniche, adatte a una situazione specifica, traducibili ma essenzialmente non replicabili; si

diffondono (e mutano nella diffusione) per disseminazione, gemmazione, contagio, imitazione, adattamento, proliferazione orizzontale; sono caratterizzate da un'attenzione (quasi ossessiva) sui modi di fare, ritenuti più importanti non solo del cosa fare, ma anche del come fare; superano (tentano di superare) l'opposizione tra il sostantivo e il processuale (il modo di fare è insieme la cosa e il come, in queste forme particolari di azione sociale) (Paba 2010, 108-109).

Le cosiddette politiche pubbliche dal basso si strutturano come pratiche di welfare comunitario e mutualistico, capaci di rispondere ai bisogni sociali emergenti nel contesto contemporaneo attraverso l'attivazione di reti relazionali e la valorizzazione del capitale sociale laddove l'intervento pubblico è carente o talvolta assente.

Si tratta, in altri termini di non limitarsi a migliorare i luoghi per accrescerne la redditività, ma d'impegnarsi per renderli accessibili a un maggior numero di cittadini. Un esempio di pratiche di comunità che radicandosi bene nel territorio ha esiti positivi migliorando la qualità della vita di moltissimi abitanti è rappresentato dalle case di quartiere di Torino, prendo queste come esempio poiché particolarmente florido ma le case di quartiere esistono in diverse città di Italia. La Rete delle Case del Quartiere di Torino è un'associazione nata nel 2012 in seguito al Progetto Speciale Periferie, che interviene sull'ambiente urbano fisico e sulle dinamiche sociali, sperimentando un approccio integrato multidisciplinare. Nati inizialmente come spazi di uso pubblico che si propongono di superare le politiche settoriali, lavorando insieme ai cittadini per mettere in comunicazione centri e periferie, si costituiscono effettivamente nel 2012 come Rete di case del quartiere. Le Case sono luoghi aperti a tutti che agiscono per facilitare, stimolare e attivare esperienze di cittadinanza attiva. Offrono servizi per associazioni e gruppi informali aiutando nell'organizzazione di iniziative utili al quartiere, ma offrono anche servizi basilari di prossimità e ancora occasioni di incontro come rassegne culturali, sportelli sociali, laboratori di autoproduzione e attività⁴.

Oltre alle case di quartiere si costituiscono come importanti servizi di prossimità anche i

⁴Rete delle case di quartiere di Torino, URL: <https://www.retecasesedelquartiere.org/cosa-sono-le-case-del-quartiere/> ultima consultazione 17 marzo 2026.

centri sociali: anche se frequentati da nicchie limitate di persone, questi offrono numerose attività di mutualismo sociale aperte a tutta la comunità abbattendo l'ostacolo della barriera economica.

Le pratiche di cittadinanza attiva diventano fondamentali in un contesto come quello attuale in cui le istituzioni pubbliche sono sempre meno presenti. Attraverso queste forme rinnovate di partecipazione collettiva, continuativa e radicata nei contesti locali, la dimensione pubblica può essere riattivata. La presenza concreta nei quartieri, la costruzione di relazioni e lo sviluppo di pratiche di partecipazione diretta costituiscono elementi fondamentali per restituire ai cittadini un ruolo attivo nella definizione degli spazi urbani vissuti e per aprire possibili vie di uscita dalla crisi della sfera pubblica e della politica.

1.4 Le micro-pratiche del quotidiano come spazio di resistenza e momento di cura.

Diversi architetti, urbanisti, geografi e sociologi si stanno concentrando negli ultimi anni su ricerche volte a valorizzare le piccole pratiche della vita quotidiana, come insieme di tasselli che si fanno motore di una trasformazione più grande all'interno delle città. L'architetto Naabel Hamdi descrive le pratiche come l'arte sottile di far sì che le cose accadano e la capacità di queste di migliorare le condizioni sociali (Paba 2010, 105). Queste assumono un ruolo sempre più centrale come dispositivi di cambiamento sociale e spaziale, si configurano come forme diffuse di *agency* che, attraverso la loro ripetizione e condivisione, contribuiscono a sovvertire simbologie e usi egemonici dello spazio. Il quotidiano quindi non risulta un semplice sfondo neutro delle dinamiche urbane, ma un campo attivo di produzione sociale, nel quale si intrecciano pratiche, relazioni e immaginari.

Michel de Certeau, di cui riprenderò il pensiero nei prossimi capitoli, definisce le piccole azioni del quotidiano come *tattiche* che si oppongono in modo sovversivo alle

strategie che invece vengono imposte dall'alto dalle istituzioni. Gli individui pur dovendo operare in un contesto dato e spesso rigido tentano di usare lo spazio in modo creativo e alternativo, aggirando così le strutture di potere. Queste sono temporanee ma comunque creano margini di libertà dove non sono previsti e modificano il senso dello spazio (de Certeau 2010, 15-16). Lo spazio del quotidiano si fa quindi spazio politico. Considerare le micro-pratiche quotidiane dal basso come strumenti trasformativi implica un riposizionamento dello sguardo: dalla centralità delle politiche e dei progetti formali alla valorizzazione delle pratiche ordinarie, spesso invisibili, attraverso cui gli abitanti reinterpretano e co-producono la città. È proprio in questa dimensione diffusa e quotidiana che si radicano le possibilità di una trasformazione urbana più equa, partecipata e sostenibile.

Queste pratiche sono importanti perché rispondono a bisogni situati, concreti ma allo stesso tempo possono essere ripetute e condivise. Dalla propagazione di minuti cambiamenti promossi da piccole organizzazioni si può arrivare a una diffusione orizzontale e quindi alla creazione di una rete che va a incidere a livello territoriale. Le mini pratiche si fanno disturbatrici dell'ordine esistente delle cose e orientano le azioni individuali verso obiettivi condivisi (Ibidem). Queste implicano una portata trasformativa dal momento in cui diventano collaborative estendendo il loro campo d'azione e il campo delle possibilità; questo fa sì che gli individui che prendono parte a queste pratiche rifiutino l'individualizzazione esasperata che caratterizza la società contemporanea (Manzini 2018, 24).

Le micro-geografie della resistenza stanno cominciando negli ultimi anni ad attraversare pubblicazioni, conferenze e dibattiti, svelando le complesse dinamiche che tengono insieme produzione degli spazi e costruzione delle forme del dissenso. L'insieme delle pratiche che possono entrare in azione al fine di creare comunità e mettere in discussione il sistema dominante sono varie e soprattutto presentano strutture più o meno organizzate, ma anche più o meno politicizzate. In alcuni casi la necessità è proprio quella di criticare le istituzioni per la loro inefficienza e quindi sostituirsi alla

pubblica amministrazione nella soddisfazione di bisogni della cittadinanza con un alto livello di conflitto nei confronti di essa, ma in molti casi si ha semplicemente la necessità di sopperire in autonomia a una mancanza sentita collettivamente in modo pragmatico senza la ricerca di dissenso, questa modalità risulta anche funzionale per le istituzioni (Cellamare 2019,16-17).

A prefigurarsi tra le più diffuse micro-pratiche urbane sono i cosiddetti orti urbani, i quali affondano le radici in una lunga tradizione, ma che negli ultimi decenni hanno acquisito un valore nuovo. Molte esperienze di questo tipo si creano come modello capace di riconquistare gli spazi della città abbandonati a sé stessi. La possibilità di coltivare, anche piccole, aree verdi è un grande atto di ripresa degli spazi, di trasformazione di essi e può presentarsi anche come un importante atto di cura sia nei confronti della comunità che della città, che diventa così un essere vivente (Aureli 2016, 186). Fondamentale è anche la domanda e l'organizzazione dal basso di queste esperienze, che vengono richieste da chi abita i luoghi: non è qualcosa di teorizzato a priori, ma anzi i cittadini danno una loro risposta al bisogno di urbanità.

Il concetto di coltivazione rappresenta un momento di cura importante, in quanto implica stazionare in un'area per un tempo piuttosto lungo questo fa sì che la relazione con l'ambiente intorno non sia fugace ma costruita nel tempo, e impegnata. Gli abitanti modificano gli spazi, diventando così attori invece che fruitori passivi (Ibidem). In questo contesto si creano anche delle relazioni urbane, sono favoriti l'incontro e la socializzazione, nonché la responsabilità reciproca e la condivisione.

La cura sollecita a ripensare il quartiere non come semplice sfondo delle politiche urbane, ma come una vera e propria infrastruttura capace di favorire l'incontro civico e la responsabilità reciproca. In questa prospettiva, la cura urbana prende forma laddove l'architettura facilita le relazioni, le infrastrutture risultano permeabili e gli spazi si accordano ai ritmi e alle vulnerabilità dei diversi soggetti che abitano la città. In tal modo, i quartieri non si limitano a ospitare la vita quotidiana, ma diventano espressione di una giustizia orientata alla cura, in grado di contrastare le dinamiche di esclusione e

di sostenere una partecipazione civica viva e diffusa.

Si figurano come micro-pratiche di cura anche iniziative di bookcrossing all'interno dei quartieri, la creazione di micro-aree di sosta da parte degli abitanti, la cura informale di spazi condominiali o ancora la spesa condivisa lasciata all'angolo di una strada.

Proprio a proposito di dinamiche di esclusione, una pratica quotidiana che mi piacerebbe portare all'attenzione viene promossa da diversi movimenti transfemministi e prende il nome di *passeggiate indecorose*: introduco qui il tema della passeggiata urbana che in realtà è il tema centrale di questo lavoro di tesi e quindi che spiegherò più approfonditamente nei capitoli successivi. Quelle che molti movimenti femministi e transfemministi hanno definito provocatoriamente come passeggiate indecorose sono state negli ultimi anni realizzate in diverse città italiane, frequentemente in quartieri periferici oggetto di retoriche securitarie o interessati da processi di riqualificazione e si configurano come una rielaborazione delle forme tradizionali del corteo. Queste desiderano mettere al centro la pratica stessa dell'attraversamento collettivo dello spazio urbano, e far sì che sia la presenza stessa dei corpi nello spazio pubblico a generare modalità inedite e attive di fruizione, capaci di ridefinire le possibilità dell'attraversare la strada e in generale lo spazio urbano.

I cortei, che possono essere autorizzati o spontanei, si configurano così come spazi al contempo materiali e simbolici, nei quali si cerca di ridefinire ad esempio il concetto di sicurezza. Uno degli slogan che ha accompagnato queste pratiche è stato *Le strade sicure le fanno i corpi che le attraversano*. In opposizione alla retorica neoliberale e individualizzante emergono pratiche collettive di impronta antisessista e antirazzista, che si esprimono attraverso la presenza condivisa dei corpi, ma anche mediante flash mod, performance artistiche, interventi musicali, pratiche di rinominazione dello spazio urbano e azioni di subvertising (Tulumello Bertoni 2019, 96). In questo senso, la passeggiata si fa dispositivo capace di produrre tracce e di riscrivere simbolicamente lo spazio urbano attraversato. Da un lato, essa rende possibile una messa in discussione delle norme implicite che regolano l'uso quotidiano dello spazio pubblico, dall'altro,

contribuisce a denunciare la violenza che permea le retoriche securitarie, spesso fatte passare per tutela delle donne ma, di fatto, esercitate sui loro corpi e orientate a limitarne la presenza nello spazio pubblico.

Anche fare un graffito su un muro può posizionarsi come micro-pratica sovversiva che va a costruire lo spazio urbano in quanto ne fa un uso non conforme, una presa di “parola” che racconta qualcosa di diverso rispetto a ciò che siamo abituati a vedere, ovvero muri puliti, decorosi, normati secondo rigide regole. Il *writing* si tratta anche di una forma di comunicazione immediata, e in certi casi duratura, che sceglie i muri come una sorta di schermo. In diversi casi scrivere sul muro è il modo per dimostrare una presenza che si esprime per scelta o necessità attraverso i segni. Banalizzare queste pratiche come goliardiche o semplicemente vandaliche sarebbe un grave errore di prospettiva (Dal Lago Giordano 2016, 36-37). L’azione di un *writer* che tappezza i muri di una città da sola non creerà un ribaltamento dello stato sociale, ma questa micro-pratica diffusa e riprodotta può contribuire a creare un nuovo immaginario tramite il linguaggio artistico.

1.5 Il potere trasformativo dell’arte di comunità: l’artista come mediatore?

È a partire dalla fine degli anni Sessanta che l’arte cerca di dismettere i panni di pratica eterea, universale e ideale totalmente distaccata dalla realtà, nel tentativo di farsi pratica appartenente allo spazio del quotidiano. L’arte si fa gesto ed esce dagli spazi canonici per entrare anche negli spazi urbani e paesaggistici diventando quindi arte pubblica (Mazzucotelli Salice 2015, 43)

La fine della Seconda guerra mondiale aveva dato una spinta all’utilizzo dell’arte come mezzo di rilancio economico ed estetico delle città, seguendo la logica dell’abbellimento e del rinnovo urbano. Tendenza che si continuerà ad utilizzare anche nei decenni successivi, e che continua ancora oggi. Di pari passo però si sviluppano, soprattutto a partire dagli anni novanta, anche esperienze a contatto con la comunità che

affrontano temi politici e sociali, che vedono l'arte come dispositivo di coesione sociale, produttore di memoria collettiva e elemento che può avere un importante ruolo nel miglioramento della qualità della vita.

Trovo utile fare all'inizio di questo capitolo una precisazione sull'utilizzo dei termini. Quando ci si riferisce a pratiche artistiche partecipative che riflettono sullo spazio urbano come spazio aperto, rivolte alle comunità con l'intento di renderle co-creatrici di progetti e di immaginari sono numerose le etichette che potrebbero essere usate e che nel tempo sono state coniate. Si parte dall'utilizzo di arte pubblica, passando per socially engaged art e new genre public art, più riferibili al contesto statunitense, arrivando poi ad arte di comunità, arte partecipativa o ancora arte collaborativa e di prossimità. La definizione dell'arte pubblica è un terreno complesso in quanto le esperienze che il termine cerca di raccogliere sono tra loro eterogenee e difficilmente ascrivibili all'interno di un insieme compatto di pratiche, la letteratura finisce quindi per formulare definizioni perlopiù parziali.

Cameron Cartiere e Shelly Willis sostengono che per il carattere mutevole e polivalente di questo tipo di arte una definizione condivisa e stabile potrebbe non essere mai trovata ed è quindi opportuno che la terminologia rimanga flessibile. Nel tentativo di dare una definizione le due studiose affermano che per essere davvero pubblica non basta che un'opera sia all'aperto ma deve coinvolgere realmente il pubblico, produrre relazioni e interrogare lo spazio sociale (Cartiere Willis 2008). Il termine arte pubblica indica nella sua concezione più tradizionale qualsiasi tipo di pratica che utilizza lo spazio pubblico come palcoscenico o risorsa materiale e concettuale (Mazzucotelli Salice 2015, 43). L'espressione *Public art* prende le mosse da una forma di commissione pubblica diffusa negli Stati Uniti e in Inghilterra, differente dalla tradizione della scultura urbana italiana e europea (Perelli 2010, 15).

Al giorno d'oggi gli interventi artistici contemporanei dedicati allo spazio pubblico si prefiggono un impegno socio-culturale, difatti si usa il termine arte pubblica per interventi che mirano alla coesione sociale, alla rigenerazione estetica dell'ambiente costruito ecc. (Mazzucotelli Salice 2015, 44).

Questo approccio all'arte si sviluppa in continuità con le critiche, emerse negli anni sessanta, nei confronti della concezione dello spazio urbano come semplice contenitore espositivo, proponendo invece una visione in cui lo spazio pubblico diventa ambito di interazione e confronto. L'opera si costruisce quindi attraverso il coinvolgimento attivo dei cittadini, mentre l'artista assume un ruolo di facilitatore di processi relazionali, lavorando sulle dimensioni tangibili e intangibili del luogo e stimolando forme di consapevolezza critica all'interno della comunità (Ibidem).

Come leggiamo nel volume *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e negli Stati Uniti* di Silvia Mazzucotelli Salice (Ivi, 43-48) la letteratura ha individuato la formazione di tre paradigmi interpretativi in base a come l'arte si lega allo spazio urbano: l'arte nello spazio pubblico; l'arte come spazio pubblico e l'arte nel pubblico interesse. Il primo paradigma sviluppatosi negli anni sessanta e settanta ha una visione dello spazio urbano come spazio espositivo e le opere rimangono slegate dal contesto. Il secondo si sviluppa alla fine degli anni settanta e vede l'arte come arredo urbano attribuendogli il compito di migliorare gli spazi resi freddi e alienati dal modernismo, in questo caso l'arte è più legata al territorio infatti è proprio in questo periodo che nasce il concetto di opera *site specific*. Il terzo paradigma che riguarda l'arte nel pubblico interesse prende piede dagli anni novanta e si interroga sulla possibilità di un'arte come vera pratica alternativa dalla portata rivoluzionaria e contraddittoria

Si sviluppano pratiche che si radicano nel tessuto sociale, ponendo al centro la relazione con gli abitanti e la dimensione comunicativa. Tali esperienze contribuiscono a rimettere in discussione il rapporto tra cittadini e spazio urbano, aprendo riflessioni sulle condizioni dell'abitare e sui confini, fisici e simbolici, della città contemporanea. Queste pratiche assumono le forme del vivere quotidiano come ambito di intervento, proponendo un'idea di arte che si intreccia con le dinamiche sociali e che si avvicina progressivamente alla dimensione ordinaria dell'esperienza urbana.

Nel tempo questa tendenza si solidifica e in qualche modo si struttura poiché le esperienze di questo tipo fioriscono entrando nei centri sociali, nelle associazioni, negli

spazi auto-organizzati da artisti, in proprietà pubbliche formate dal basso (Ibidem). L'arte si fa sempre più parte della comunità come attivatore di essa, allo stesso tempo gli artisti e le artiste diventano attraversatori di spazi ed esperienze, perdendo quell'aura di *genio* inarrivabile che aveva accompagnato queste figure nei secoli.

Queste pratiche dimostrano l'esistenza di una branca dell'arte che penetra nel tessuto sociale, lavorando e rinsaldandone il tessuto connettivo, con esiti che sembrano insospettabili e quasi possono essere associati ad un'utopia.

Da sempre lo strumento delle arti visive è uno di quelli prediletti per la costruzione di nuovi immaginari, questo può produrre linguaggio, pensiero, coscienza critica non è quindi una novità che le dinamiche sociali vengano elaborate e interpretate tramite linguaggi estetici.

Nel 1995 l'artista attivista Suzanne Lacy nel contesto statunitense definisce un nuovo approccio alla disciplina artistica, ovvero la New Genre Public Art, per indicare quel tipo di arte che crea un'interazione diretta con le comunità e una vera propria collaborazione con esse (Lacy 1995). Questo nasce dall'esigenza di distaccarsi da quella che fino a quel momento era definita come arte pubblica, la quale però finiva spesso per essere una pratica top-down totalmente distaccata dalla realtà in cui si andava a inserire.

Lacy ricerca una pratica che abbia impatto sociale e sia accessibile e quindi che faccia proprie considerazioni politiche e si inserisca nelle maglie sociali della società.

In Italia parlare di arte socialmente impegnata risulta, ancora oggi più difficile, data la difficoltà e il disaccordo nell'inquadrare il campo d'azione. Una delle motivazioni è la ricezione molto in ritardo dei testi riguardanti la materia rispetto agli Stati Uniti o ad altre parti d'Europa, tanto che in Italia si usa il termine public art per riferirsi a ciò che negli stessi anni si nominava come *new genre public art*.

Un'ulteriore lente importante da prendere in considerazione per leggere lo sviluppo delle pratiche artistiche partecipative è quella del critico francese Nicolas Bourriaud, il quale nel 1998 introduce, nell'omonimo saggio, il concetto di *estetica relazionale* che mette in un rapporto di coesistenza e coabitazione l'opera con il pubblico. L'arte rela-

zionale attiva uno scambio tra opera e visitatore creando una sorta di collaborazione all'interno dello spazio espositivo, la presenza dello spettatore che diventa vero e proprio interlocutore diventa l'elemento fondamentale grazie a cui l'opera prende forma, questo crea un importante distacco con le opere site specific degli anni Settanta in cui il coinvolgimento dello spettatore rimaneva relegato alla presenza dell'oggetto fisico. Bourriaud mette in campo un tipo di arte che cerca di produrre relazioni umane e attività sociali, seppur temporanee, in quegli spazi adibiti all'arte e tradizionalmente legati alle attività espositive (Perelli 2010, 110-112).

Nel 2004, negli Stati Uniti, lo storico dell'arte Grant Kester con un intento socialmente diverso da quello del critico francese, introduce il termine *Arte dialogica* per descrivere la pratica artistica che facilita la connessione tra diversi gruppi sociali e che di conseguenza incentiva il cambiamento sia individuale, che sociale ma anche culturale e politico. Il ruolo dell'artista diventa quello di facilitatore creando una pratica aperta all'ascolto e al dialogo in questo contesto lo spettatore è chiamato a rispondere, a dialogare non a recepire passivamente la pratica artistica , qui si intrecciano quindi punti di vista diversi. Lo spettatore non è spettatore ma creatore dell'opera stessa. Le opere si fanno spazio di confronto dove i partecipanti condividono idee, criticano stereotipi e punti di vista egemoni, auspicabilmente entrano in tensione con i saperi dominanti (Kester 2004). Kester introduce un concetto rilevante per le pratiche di comunità ovvero quello di empatia. L'empatia secondo il critico dovrebbe essere una caratteristica di ogni pratica dialogica, ed è un processo costruito nel tempo che si fonda su ascolto, scambio e relazione. L'artista non deve più in virtù della sua posizione privilegiata imporre visioni ma piuttosto facilitare processi e creare spazi di confronto, l'empatia diventa quindi uno strumento per creare significati condivisi. L'empatia si fa anche pratica politica in quanto attiva cambiamenti sociali e azioni tra soggetti plausibilmente diversi tra loro. Charamente è facile anche in questo tipo di pratiche cadere nella superficialità o nella manipolazione di esse attraverso ad esempio un tipo di empatia paternalistica. Un esempio è la rappresentazione del disagio senza il coinvolgimento dei diretti interessati o anche la

ricerca di un empatia solo come effetto a posteriori del progetto non come strumento utilizzato durante la creazione di esso. Un esempio di artista che utilizza un approccio empatico per attivare delle trasformazioni sociali è Leone Contini: la sua intera opera è profondamente orientata alla dimensione sociale e relazionale. Il suo lavoro si confronta criticamente con le problematiche emerse attorno ai *community-based projects*, interrogandosi sul ruolo dell'artista all'interno delle comunità e cercando di evitare sia il rischio di "parlare al posto di" determinati soggetti, sia quello di appropriarsi di situazioni di disagio sociale trasformandole in semplice materiale estetico. Tra i progetti più significativi vi è ToscoCina, sviluppato nell'arco di circa un decennio a partire dal 2011. Il progetto indaga le dinamiche di convivenza e coabitazione tra la comunità cinese e quella pratese attraverso una serie di azioni che assumono il cibo come elemento di scambio, transizione e costruzione identitaria. La prima azione, *Nutri la mente*, realizzata a Carmignano nel 2011, nasce dalla collaborazione tra il piccolo comune toscano e un imprenditore cinese, messi in relazione proprio dal progetto artistico. Il riferimento principale dell'intervento è la comunità italo-cinese della provincia di Prato, una collettività che, pur condividendo lo stesso territorio, fatica ancora a percepirsi come realmente comune. L'azione si configura come un grande esperimento di cucina partecipata che coinvolge circa 300-400 persone residenti nello stesso territorio dell'artista. Attraverso una *cooking class* reciproca e orizzontale, i partecipanti preparano insieme ravioli cinesi e ravioli toscani, condividendo tecniche, gesti e saperi legati alle rispettive tradizioni culinarie. L'obiettivo non è soltanto quello di favorire un incontro interculturale, ma di dare forma, seppur temporaneamente, a una nuova identità collettiva che superi la contrapposizione tra italiani/locali e cinesi/stranieri. Il momento simbolicamente più significativo dell'azione è la nascita spontanea di un raviolo "ibrido", risultato dell'incontro tra ingredienti, pratiche e conoscenze differenti, che diventa metafora concreta di una comunità in trasformazione.

Uno degli aspetti più rilevanti del lavoro è da identificare nella durata estesa del suo coinvolgimento. La preparazione dell'intervento gli ha richiesto circa un anno di lavoro,

evidenziando una forma di impegno continuativo che si oppone alla logica mordi e fuggi caratteristica di molte pratiche partecipative contemporanee (Guerisoli 2022). Questo coinvolgimento di lungo periodo implica per l'artista l'assunzione di una responsabilità non solo estetica ma anche etica e relazionale nei confronti delle persone e del contesto con cui opera.

Un altro esempio è il progetto *Ultrabandiere* del collettivo con sede a Torino Guerrilla Spam. Il progetto nasce nel novembre 2017 a Torino all'interno dello Spazio Popolare Neruda, un'occupazione abitativa nella quale convivono circa 150 persone, con molti nuclei familiari e un'alta presenza di bambini. Insieme agli abitanti sono state immaginate, disegnate e poi cucite 14 bandiere in stoffa che raccontano storie, pensieri, sogni e ricordi dei loro autori. Questi manufatti non sono più vessilli identitari ma narrazioni aperte, che ognuno può interpretare a suo modo. La prima fase del progetto si è conclusa con le esposizioni in musei d'arte moderna e contemporanea, creando contaminazione tra spazi e pubblici differenti⁵.

In queste pratiche gli artisti entrano veramente in contatto con la comunità, con lunghi periodi di scambio, conoscenza e negoziazione delle idee. Non c'è un'imposizione dall'alto ma c'è una ricerca condivisa, c'è un riconoscimento delle competenze, una sospensione del giudizio e soprattutto non si ha una forzatura estetica e del risultato, un'esposizione forzata di una dimensione di fragilità e l'utilizzo di una retorica vittimizzante dei partecipanti. Già nel 1976 in Italia, il critico e storico dell'arte Enrico Crispolti metteva in luce quello che secondo lui doveva essere il ruolo dell'artista in un'epoca di trasformazioni come quella degli anni '60/'70. Il decentramento istituzionale aveva condotto inevitabilmente ad un decentramento anche artistico, oltre ciò la sfiducia nei confronti delle istituzioni era sempre più pressante per coloro che non si riconoscevano nelle scelte politiche. Nascevano quindi centri culturali nelle case occupate, collettivi che facevano murales e in generale una serie di interventi di natura popolare e sponta-

⁵Archivio di Guerilla spam, URL: <https://www.guerrillaspam.it/173ultrabandiere.html> ultima consultazione 27 marzo 2026.

nea. Questi prendevano una connotazione ben diversa dagli interventi estetici che invece partivano dagli artisti che spesso analizzavano l'ambiente circostante, il contesto ma senza creare elementi di trasformazione e sviluppo (Carbone 2025, 44-45).

Enrico Crispolti che nel 1976 curava (insieme a Raffaella De Grada) la sezione *Ambiente come sociale* del Padiglione Italia della Biennale di Venezia, dava una lettura nuova della figura dell'artista definendolo co-operatore, un nome che corrisponde alla necessità di esprimere una sostanza diversa, una nuova identità che affonda il suo lavoro caratterizzato da un'operatività sociale e non solo estetica. Secondo il critico la figura dell'artista diventava quella di uno stimolatore di coscienza culturale, egli si liberava del proprio privilegio per entrare a far parte di un rapporto dialogico e reciproco col cosiddetto fruitore. Si crea una partecipazione paritaria, in cui c'è la predisposizione a dare come a ricevere, verso colui che non è più solo un fruitore ma co-creatore. Crispolti, inoltre, valorizza il lavoro artistico che si insedia in contesti specifici piuttosto che quelli riferiti a dimensioni globali (Baravalle 2021, 27-28). Crispolti vede la funzione dell'artista come qualcosa che deve radicarsi nella realtà di ciò che lo circonda, è superata la figura dell'artista che si chiude nel suo studio a creare basandosi su ipotesi ideali, le esigenze della società chiamano impellenti e l'artista deve rispondere in modo concreto tramite un linguaggio artistico che trovi verificabilità nel sociale (Crispolti 1977). In questi anni si sviluppa una commistione sempre più stretta tra la disciplina artistica e le scienze sociali come antropologia e sociologia, questo grazie all'allontanamento dell'arte dai luoghi istituzionali e la conseguente immissione di essa nell'immaginario di massa. Non è così strano quindi che la mappatura sociologica entri a far parte degli strumenti utilizzati dalle pratiche artistiche per conoscere l'ambiente e le persone in cui si opera.

Nel 2006 Hal Foster scrive il saggio *L'artista come etnografo* che influenza profondamente la riflessione teorica sull'arte contemporanea, rivedendo i rapporti tra produzione artistica e critica sociale soprattutto nelle pratiche artistiche che operano nei contesti della vita quotidiana che implicano coinvolgimento e partecipazione da parte

del pubblico e quindi un'immersione dell'artista nella comunità interessata. Foster propone una svolta etnografica all'interno di questi processi artistici, attraverso l'utilizzo di una lente etnografica e antropologica. Queste discipline forniscono strumenti teorici e metodologici utili a leggere l'alterità attraverso prospettive culturalmente non autoreferenziali, ponendo al centro dell'attenzione le pratiche sociali e le dinamiche relazionali. Allo stesso tempo, esse favoriscono un decentramento del ruolo dell'artista rispetto alla definizione del contenuto dell'opera, aprendo il processo creativo a forme di confronto e di costruzione condivisa del significato, anche grazie ad un lavoro diretto sul campo. Tale approccio permette inoltre di prendere distanza da quelle forme di fusione estetizzante dell'alterità che, soprattutto nelle avanguardie del primo Novecento, erano spesso attraversate da implicazioni etnocentriche ed esotizzanti (Foster 2006, 175-187).

Un'arte basata sui bisogni di una comunità, che nasce dalle esigenze di un determinato contesto porta con sé la valorizzazione del quotidiano e del locale, elementi che diventano in molti casi il perno centrale del progetto. La tendenza sembra quella della ricerca di una dimensione intima e informale. Facendosi così critica nei confronti della dimensione eccessivamente globalizzata che appiattisce le peculiarità dei luoghi e rende omogeneo e maggiormente fruibile ogni spazio per fini prettamente economici.

1.6 I limiti delle pratiche partecipative: rischi e idealizzazioni

Negli ultimi anni la locuzione arte pubblica ha ricoperto la funzione di termine cappello comprendente di tutte le azioni artistiche che hanno luogo nello spazio aperto e fruibili dalla comunità, il risultato è stato un allargamento eccessivo di questa categoria viziandola, ciò avviene perché il termine viene talvolta utilizzato per includere anche interventi realizzati dall'alto, senza un reale coinvolgimento della comunità, in cui lo spazio urbano svolge unicamente il ruolo di supporto o contenitore dell'opera. Molti progetti realizzati nello spazio pubblico non si mettono in relazione con l'ambiente

circostante, non coinvolgono soggetti interessati, non fanno domande e non vogliono risposte. Quindi, per quanto spesso fatti rientrare sotto la stessa dicitura compiono un lavoro differente dai progetti di cui parlerò nel corso della ricerca.

La critica dell'arte inglese Claire Bishop ha realizzato a partire dagli anni 2000 una delle critiche più consolidate nei confronti dell'arte partecipativa. In primis, la feroce critica a Nicolas Bourriaud, le cui pratiche di riferimento mettono sì in campo una relazione tra artista e spettatore ma rimangono nel campo delle istituzioni, inoltre il coinvolgimento avviene solitamente a posteriori e gli spettatori diventano parte dell'opera ma nei termini in cui lo vuole l'artista e spesso in tempi e spazi scelti da lui. L'arte relazionale a cui si riferisce Bourriaud a metà degli anni '90 crea sì nuove riflessioni e apre potenzialmente immaginari ma fatica a confrontarsi con uno spazio reale e ad avere un impatto sociale.

L'estetica relazionale è uno strumento che non si presta alla comprensione delle pratiche artistiche socialmente impegnate e il loro rapporto con lo spazio urbano, questo fa sì che si allontani dal tipo di pratiche che cerco di affrontare in questa ricerca.

Tornando alla riflessione di Claire Bishop, oltre alla critica all'estetica relazionale che ritiene non abbia abbastanza attinenza appunto al campo estetico, critica il rischio che già in quegli anni era diventato reale, ovvero di quanto l'arte partecipativa possa essere utilizzata come strumento di inclusione e pratica capitalista, che va quindi a sostenere il sistema senza sfidare i meccanismi politici ed economici che conservano le disuguaglianze sociali (Bishop 2020, 26-30). L'arte perde quindi il suo valore di resistenza e critica alla società per diventare un mezzo propagandistico di marketing dell'istituzione statale. Bishop si discosta dall'idea che l'arte possa essere usata in modo utilitaristico e ne rivendica sempre la dimensione anche estetica. Un altro aspetto centrale su cui si concentra Claire Bishop riguarda la tendenza a valutare le pratiche artistiche socialmente impegnate principalmente in base al loro valore etico. Secondo la critica inglese, questo criterio rischia di sottrarre tali pratiche al dibattito critico, poiché la loro intenzionalità sociale finisce per legittimarle automaticamente, rendendo difficile

metterne in discussione limiti, contraddizioni o qualità estetiche. Per Bishop, invece, la dimensione estetica resta fondamentale, se non addirittura prioritaria. L'arte deve conservare una propria autonomia e una capacità di straniamento rispetto alle logiche della razionalità economica e politica, poiché è proprio in questa distanza critica che si definisce la possibilità di un'esperienza autenticamente estetica (Ivi, 38). Un altro elemento che rende le pratiche partecipative veramente tali per la storia dell'arte inglese è la loro capacità di veicolare antagonismo e conflitto, rifiutando qualsiasi armonia sociale in favore di un'arte che lascia spazio alla provocazione e all'ambivalenza (Ivi, 51)

Nonostante la critica di Bishop sia stata fondamentale per lo studio delle pratiche partecipative e per il ruolo della spettatorialità negli ultimi venti anni risulta anche profondamente problematica in alcuni tratti. La ricerca di una tensione dialettica e provocatoria a tutti i costi finisce per strizzare l'occhio a pratiche svolte in modo problematico dagli artisti, che ad esempio sfruttano la loro posizione di potere e controllo sui partecipanti, a patto che siano interessanti a livello estetico. La critica inglese ignora dinamiche di vulnerabilità e di potere. Inoltre, un'altra critica che è stata mossa a Bishop è quella di valutare molte azioni con criteri facenti parte dell'ambito istituzionale, lasciando così tutta la valutazione in mano ai critici e agli addetti ai lavori, non valorizzando realmente il punto di vista delle comunità e l'impatto che ha su di esse. Il rischio è quello di una critica molto elitaria.

Come abbiamo visto, in Italia il concetto di pratiche artistiche orientate alla partecipazione e alla rivalutazione di spazi urbani ha faticato ad uscire dall'egida istituzionale. Al contempo, l'amministrazione pubblica si è mostrata molto spesso incompetente in tale materia o piuttosto disinteressata a creare processi realmente partecipativi. Per questo parlare di azioni partecipative porta con sé il timore di una falsa partecipazione. Un problema che può presentarsi riguarda l'artista che si pone come mediatore del progetto. Egli nel processo di delega, tipico di questi progetti, diventa portavoce di un'istanza comunitaria, voce che rischia velocemente di essere

fraintesa o sovrastata. Questa dinamica si manifesta quando l'artista sovrappone il piano simbolico a quello politico, tentando di costruire in tempi ridotti relazioni di fiducia e riconoscimento che, all'interno delle comunità, sono invece il risultato di processi lunghi e complessi, fondati su confronto, negoziazione e coerenza interna. Tale fraintendimento è determinato anche dalla compressione temporale che caratterizza molti interventi: il breve intervallo tra la selezione e la realizzazione del progetto limita infatti le possibilità di instaurare un reale percorso partecipativo. A questa condizione, il coinvolgimento della comunità risulta spesso superficiale, poiché mancano tempi e spazi adeguati per una effettiva condivisione e per la negoziazione dei contenuti, dei temi e delle forme di rappresentazione. Invitare una data comunità o degli individui a partecipare a una pratica non implica automaticamente vero coinvolgimento e partecipazione; l'idea che basti l'intenzione del momento iniziale è fuorviante in quanto il rapporto tra le parti va costruito e necessita di una cura profonda, che vada ad intessere fiducia e reciprocità soprattutto quando si ha a che fare con comunità fragili e marginalizzate. Sarebbe utopico e ingenuo idealizzare questo tipo di pratiche e il rapporto che si crea. Molto spesso è difficile avere a che fare con la comunità di interesse, per gli artisti e le artiste, per le associazioni come per altre categorie di abitanti ecc. Oltre questo la partecipazione dev'essere un mezzo e non un fine, con l'obiettivo di produrre significato, perché quello che può fare l'azione artistica è stimolare coscienza, produrre immaginari ma per farlo veramente è fondamentale mettere al centro la qualità dell'esperienza generata (Pioselli 2015, 164-167)

Purtroppo una tendenza degli ultimi anni è quella dell'utilizzo di modalità standardizzate e format preconfezionati del fare artistico partecipativo che quindi non negozia le sue forme in base alle esigenze spaziali ma impone un modello standard che non rispetta le peculiarità sociali. Nel lessico amministrativo e artistico si sono diffuse ampiamente parole come partecipazione e relazione, con il rischio di perdere il reale significato e diventare semplicemente termini di comodo per azioni che di partecipazione ne producono ben poca, al di là di una strumentale collaborazione. Dietro questi termini ci

deve essere un confronto reale, nonché un'assunzione di responsabilità delle scelte sapendo che hanno effetto sulla collettività (Ibidem).

I processi basati sulla comunità vanno spesso di pari passo con la rigenerazione urbana, poiché idealmente parte fondante di essa. Questa si definisce come processo integrato di azioni atte a risolvere problemi urbani e migliorare un'area in ogni suo aspetto materiale e immateriale. Perché espliciti il proprio potenziale trasformativo la rigenerazione urbana deve adottare un approccio basato sulla partecipazione democratica, cittadinanza attiva, riconoscimento dei gruppi svantaggiati e redistribuzione del potere. Al contrario ultimamente il processo riduce tutto al cambio di destinazione d'uso tramite una riqualificazione spaziale senza migliorare effettivamente la qualità della vita di chi ci abita ma anzi, come abbiamo già detto nei paragrafi precedenti, allontanando chi diviene indesiderato. Purtroppo questo approccio che poggia su grandi eventi e marketing urbano, ruolo debole del pubblico, *laissez faire* degli attori privati e *overtourism* sta prendendo piede in molte città italiane. Le dinamiche di brandizzazione ed estetizzazione diventano uno delle problematiche principali associate ai progetti partecipativi di rigenerazione urbana che diventa un terreno altamente scivoloso. È ormai usuale, nelle città occidentali, vedere le cosiddette zone rigenerate che presentano spazi puliti, ben segnalati, con un'estetica vagamente nord-europea. Tra le attività si trovano plausibilmente anche attività per bambini, tra i ristoranti vegani a km 0 o il laboratorio di ceramica. La partecipazione è servita, in modo gentile e ordinato, lo spazio sembra essere per tutte/i, eppure dei tossicodipendenti e senzatetto non c'è più traccia. È proprio così che si è alimentata l'ambiguità sulla rigenerazione urbana: intorno a questa idea che al miglioramento dello spazio corrisponda automaticamente il miglioramento delle condizioni di vita, senza interrogarsi su chi lo abita, su chi lo perde, su chi lo attraversa.

Succede quindi che le pratiche partecipative si facciano appannaggio di un rimodellamento della città in chiave neoliberale, facendosi a loro volta esclusive più che partecipate, finendo per regolare chi può accedervi e chi no, riproducendo così la stessa violenza spaziale che in teoria dovrebbero estirpare. Il campo della partecipazione e quello

della rigenerazione urbana sono spesso utilizzati come strumento di neutralizzazione del conflitto. Al contrario, risulterebbe più produttivo riconoscere il conflitto come dimensione intrinseca dei processi urbani, accogliendolo e rendendolo esprimibile, praticabile e persino generativo, anziché tentare di eliminarlo. Numerose pratiche di rigenerazione, anche quelle animate dalle migliori intenzioni, tendono infatti a rimuovere questa dimensione conflittuale. Ciò avviene, ad esempio, quando la diversità viene celebrata in termini astratti o quando l'inclusione non si accompagna a reali processi redistributivi, oppure quando i dispositivi partecipativi, pur dichiarandosi aperti, finiscono per selezionare implicitamente i soggetti in grado di aderire a specifiche modalità di coinvolgimento (Grigion 2025). Allo stesso modo la retorica istituzionale della rigenerazione urbana si orienta frequentemente verso processi di omogeneizzazione, proponendo soluzioni standardizzate, negli arredi, nei linguaggi visivi e nelle configurazioni spaziali, replicate in contesti differenti senza un reale radicamento nelle specificità locali. È qui che tentano di differenziarsi le pratiche dal basso che, al contrario, evidenziano come ogni spazio sia portatore di caratteristiche singolari, ogni comunità di bisogni specifici e ogni quartiere di una propria memoria. In questa prospettiva, rigenerare significa innanzitutto riconoscere e valorizzare tali differenze, evitando di appiattirle entro modelli estetici uniformanti (Andreola Muzzonigro 2025).

La debolezza di molte azioni di rigenerazione si trova proprio nel non radicalizzare la prospettiva d'impatto sociale, rendendola così una protesi spesso decorativa e strumentale. Il terzo settore e l'economia sociale su questa trasformazione urbana hanno un ruolo decisivo perché sono i protagonisti del passaggio da spazi a luoghi.

Le riflessioni sviluppate in questo capitolo hanno mostrato la città come uno spazio conflittuale in continua trasformazione, costituito da tensioni e pratiche di controllo; ma in esso si insinuano possibilità di incontro e relazione, momenti di comunità e gesti di sovversione che mettono in discussione il sistema dominante. In questo contesto le micro-pratiche quotidiane e le pratiche artistiche, vere e proprie esperienze condivise, diventano strumento fondamentale per la riattivazione dello spazio urbano in modi alter-

nativi. Tra queste pratiche, il camminare emerge come uno strumento privilegiato di esplorazione, riappropriazione e produzione di relazioni, per questo il capitolo successivo approfondirà proprio la pratica della passeggiata urbana soprattutto come metodo estetico, critico e conoscitivo, analizzandone le evoluzioni storiche e le implicazioni artistiche e politiche.

CAPITOLO 2

L'arte del perdersi: la camminata come gesto estetico

2.1 Il *flâneur*: camminare come metodo⁶.

Nonostante la figura del *flâneur* sia stata ampiamente dibattuta, pure in modo trasversale tra le varie discipline, mi pare qui utile riprendere alcune riflessioni a riguardo per contestualizzare le pratiche artistiche del '900 che tratteremo nel capitolo.

È tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 che inizia ad imporsi in modo prorompente la modernità e la città diventa il luogo che meglio ne contiene le caratteristiche. La società muta radicalmente e con i processi di inurbamento e industrializzazione le città non possono essere più considerate solo in contrapposizione alle campagne, che fino a quel momento avevano ospitato più della metà della popolazione europea, ma diventano un luogo centrale dell'abitare e dell'esistere (Carrera 2018, 6). In questo contesto inizia a delinearsi nel mondo letterario la figura del *flâneur*. È per primo Charles Baudelaire (2002) nel suo scritto *Il pittore della vita moderna* del 1863 che ne delinea alcune caratteristiche; oltre ciò egli inizia anche a delineare la modernità come un processo che crea caos, frammentazione e fugacità del tempo e dello spazio. Già con Baudelaire le cui riflessioni avevano pretesa letteraria piuttosto che scientifica si mette in dubbio quell'ottimismo e fiducia nel progresso nella tecnologia, tipico del Positivismo, per porre l'attenzione invece sui limiti che l'avanzamento comporta nella vita delle persone.

Il *flâneur* è colui che grazie alla sua posizione situata, tra la folla, osserva i cambiamenti intorno a lui. Egli appare nel momento in cui la città ha acquisito una dimensione sufficiente a diventare un paesaggio (Gros 2013, 182-183), percorrendo lentamente le vie di Parigi e muovendosi tra la gente senza uno scopo preciso se non quello di osservare ciò che accade intorno a lui con attitudine artistica e spirito critico. La *flanerie* in questo contesto si fa vero e proprio strumento di analisi della realtà e con

⁶Il titolo è un riferimento al titolo del volume di Letizia Carrera *La flanerie. Del camminare come metodo* (2018).

Baudelaire vediamo come sia ancora prerogativa dell'artista il doversi mischiare tra la folla per comprendere l'agitazione della società (Berman 2012). Se il poeta simbolista affrontava il discorso della flânerie e della modernità ancora in termini estetici con il filtro della sensibilità poetica sarà invece il filosofo Walter Benjamin che riprendendo le riflessioni di Baudelaire porterà il tema all'attenzione di un'analisi più legata agli aspetti sociologici. La flânerie diventa un approccio con cui il borghese ottocentesco attraversa sia metaforicamente che letteralmente la città in ogni sua parte, dai passages, simbolo della modernità, ai vicoli popolari leggendo così la città nei suoi mutamenti. Egli, secondo le parole di Benjamin è un osservatore attento capace di analizzare sociologicamente le modalità in cui la modernità prende forma (Benjamin 2010, 465-466). Il camminare stesso quindi diventa un metodo per produrre analisi sociologiche, oltre che testi letterari e narrazioni della città stessa. Mentre gli abitanti di solito attraversano una città per andare da uno specifico punto ad un altro, il flâneur si riserva il diritto di andare a zonzo (Careri 2006, 134), osservare, deviare, indagare la normalità così da farla diventare strumento di indagine. Allo stesso modo prendendosi tempo, camminando lentamente e senza meta colui che vaga si oppone al sistema moderno che rifiuta l'ozio e capitalizza il tempo di ogni essere umano, il quale deve fare solo spostamenti utili e determinati per massimizzare la produzione e quindi il guadagno. Il passante si muove in modo meccanico seguendo itinerari razionali, pressato dalla folla e sovraccaricato emotivamente dallo spazio della metropoli che lo soffoca e lo travolge, il flâneur invece si sposta secondo il proprio desiderio ed è guidato dalla propria sensibilità. Egli si muove negli interstizi.

Giampaolo Nuvolati (2013, 84-85) descrive così il camminare del flâneur e in generale di chi si concede la lentezza e il vagare per le strade della metropoli "il camminare lentamente nella città, crogiolandosi nello spleen, mossi da fertilità poetica, oppure semplicemente alla ricerca di se stessi e di emozioni".

Secondo l'analisi di Benjamin però con il veloce mutamento della città, muta anche la figura del flâneur, se nella sua prima fase la flânerie costituiva uno strumento critico

di osservazione della realtà e uno stile di vita avanguardistico essa diventa presto una pratica che precorre le modalità di fruizione dello spazio urbano della società contemporanea. Quella forma di ribellione contro la mercificazione della vita moderna e del lavoro che era costituita dalla *flânerie* delle origini viene assorbita nei meccanismi stessi della metropoli. Completamente immerso nella società capitalista, la quale respinge la condizione inoperosa dell'artista, il *flâneur* finisce per cederle, trasformandosi in un membro utile alla collettività, in quanto consumatore di immagini, merci e sensazioni. Il *flâneur* non è più il soggetto che guarda le merci in modo critico ma viene attirato, sedotto e modellato da esse. (Benjamin 2010).

2.2 La passeggiata come strumento estetico: i tour dada e le passeggiate notturne surrealiste.

La pratica della camminata, come strumento conoscitivo di sé stessi e dello spazio circostante appartiene alle riflessioni filosofiche e letterarie già da molto tempo, ma quando è che questa è entrata nella categoria dell'estetica?

È con il movimento Dada, e poi durante tutto il '900, che la passeggiata diventa una pratica di sperimentazione che potremmo dire dell'anti-arte (Careri 2006, 5). I Dadaisti, nati intorno alla figura di Andre Breton, dal 1921 si ritrovano al Cabaret Voltaire a Parigi dove avviano un processo di trasformazione del concetto di arte, cercando una forma che coinvolga maggiormente gli spettatori. Nello stesso periodo il gruppo concepisce una serie di escursioni urbane nei luoghi ordinari e più banali della città. Queste prendono la forma di vere e proprie esperienze estetiche che vengono pubblicizzate dallo stesso gruppo con comunicati stampa, volantini, fotografie ecc. Proprio alla tradizione del *flâneur* si ispirano i Dadaisti, i quali con le loro passeggiate urbane cercano di creare un'esperienza non mediata, che agisca direttamente nel reale e con cui sovvertire gli schemi dell'arte e superarli.

In quegli anni era tipico delle avanguardie ragionare sul movimento e sull'azione e il

gruppo di Breton lo fa proprio attraversando gli spazi della città, si passa così dal rappresentare la città all'abitare la città (Ivi, 46). Il 14 aprile 1921 alle tre di pomeriggio, sotto un temporale, il gruppo Dada si ritrova di fronte alla chiesa piuttosto sconosciuta di Saint-Julien-le-Pauvre. La chiesa rappresenta per loro un luogo banale che non ha ragione di esistere in cui intervenire attraverso una pratica che non lasci traccia e non produca opere-oggetto. Con questo appuntamento, che non riscuote molto successo, ma comunque più di tutti gli altri che si daranno in seguito, il gruppo dà il via a la *Grand Saison Dada*, ovvero una serie di *deambulazioni urbane* (Careri 2008, 25-34) in luoghi che sembrano dimenticati dalla società.

Già i futuristi avevano ragionato sulla città come attraversata da moti continui, in cui lo spazio è in perenne mutamento grazie alla presenza delle macchine e della tecnologia. La città dadaista è invece una città banale che abbandona le utopie tecnologiche dei futuristi. Il gruppo si posiziona contro il futuro poiché trova nel presente l'esplicazione di ogni universo possibile. Per i dadaisti, l'esplorazione di luoghi ordinari e apparentemente privi di valore rappresenta una pratica concreta attraverso cui mettere in discussione e desacralizzare l'arte, con l'obiettivo di superarne i confini tradizionali e avvicinarla alla vita quotidiana, colmando la distanza tra dimensione estetica ed esperienza comune (AA. VV 1994).

Con Dada si assiste a un passaggio fondamentale: dall'introduzione di un oggetto banale nello spazio dell'arte si passa al trasferimento dell'arte stessa, incarnata nei corpi e nella presenza degli artisti dadaisti, all'interno di un luogo ordinario della città. L'azione di Saint-Julien-le-Pauvre, rappresenta un gesto radicale che oppone la vita all'arte intesa in senso tradizionale e mette in discussione le consuete modalità di intervento nello spazio urbano, fino ad allora dominio quasi esclusivo di architetti e urbanisti. Prima delle azioni dadaiste, l'arte nello spazio pubblico si manifestava prevalentemente attraverso operazioni di arredo urbano, come l'installazione di monumenti o sculture in piazze e parchi. L'intervento di Dada inaugura invece una modalità completamente nuova di agire sulla città. Se fino a quel momento un artista che avesse voluto attirare

l'attenzione su un luogo urbano avrebbe dovuto rappresentarlo o trasportarlo all'interno di uno spazio artistico deputato, inevitabilmente filtrandolo attraverso il proprio linguaggio e la propria interpretazione, Dada sceglie di operare in modo opposto: non modifica il luogo, non vi colloca oggetti e non ne preleva elementi, ma conduce direttamente gli artisti e il pubblico nel luogo stesso, trasformando la presenza in atto artistico. L'azione non lascia tracce materiali permanenti; ciò che rimane sono soltanto le testimonianze documentarie legate all'evento. Tra queste immagini, una delle più significative ritrae il gruppo dadaista fermo nel giardino della chiesa, in posa su un terreno incolto. La fotografia non documenta le azioni che accompagnarono la visita, come la lettura casuale di testi dal dizionario Larousse, la distribuzione di oggetti ai passanti o i tentativi di coinvolgere il pubblico ma mette al centro semplicemente la presenza del gruppo nello spazio urbano. Il vero soggetto dell'immagine è la consapevolezza dell'azione stessa: gli artisti sono lì, pienamente coscienti di compiere un gesto apparentemente privo di funzione, un non fare che diventa esso stesso opera. L'atto artistico consiste nell'ideazione stessa della visita e nella scelta di abitare temporaneamente quel luogo attraverso una presenza collettiva e intenzionale (Ibidem).

Nel 1924 una frattura all'interno del gruppo Dada porta alla formazione del movimento surrealista su iniziativa di André Breton. Quest'ultimo nel maggio del 1924 dà forma ad un'altra pratica nello spazio che non riguarda però la città ma piuttosto l'artista. Breton insieme ad altri tre membri del neonato movimento scelgono un paesino sperduto vicino Parigi come punto di partenza e da qui "deambulano a quattro" (Breton in Careri 2006, 53) per giorni alla scoperta dello spazio, senza una meta. In questo caso l'erranza acquisisce una dimensione a metà tra il viaggio reale e quello onirico, tema centrale della ricerca surrealista. Se nel vagabondare dadaista l'intento era quello di mettere in discussione il sistema dell'arte, così come il sistema della società in generale nei quali valori il gruppo non si rispecchiava, nel caso dei surrealisti la passeggiata acquisisce più il ruolo di esplorazione di paesaggi inconsci, quasi ai confini con la realtà. La camminata dei surrealisti si pone fuori dal tempo e diventa uno strumento quasi di

ipnosi e perdita del controllo attraverso cui entrare in contatto con la parte inconscia del territorio e di sé stessi (Ivi, 54). Allo stesso tempo lo spazio intorno che da banale diventa un interlocutore empatico e si costituisce come luogo di scambi e relazioni, che in un certo senso sfida coloro che lo attraversano, ma solo per risvegliare uno stato di inconscienza. La realtà per i surrealisti va esplorata profondamente per incontrare quegli elementi che normalmente si rivelano solo a livello inconscio. Il distacco dalla realtà dev'essere intenzionale, così da poter scoprire che dietro il quotidiano si cela il meraviglioso. Per il movimento di Breton dietro la frenesia della città moderna si celano luoghi magnifici, seppur del quotidiano. Un tesoro di luoghi inediti che rimane fuori dagli itinerari turistici e rappresenta un universo sommerso e misterioso anche per chi abita la città.

I surrealisti avevano abbandonato il nichilismo di Dada, muovendosi verso un progetto positivo, secondo cui esisteva ancora un nuovo mondo da indagare, prima di decidere di rifiutarlo. L'idea alla base era la certezza di poter attraversare lo spazio urbano come la mente umana e che nella città potesse rivelarsi una realtà non visibile (Breton 2003). I dadaisti avevano intuito che la città potesse essere uno spazio estetico, nel quale era possibile operare attraverso atti quotidiani e simbolici, invitando gli artisti ad abbandonare la forma di rappresentazione tradizionale, allo stesso modo i surrealisti attraverso le loro passeggiate cercano qualcosa di inconscio, intimo quindi impossibile da rappresentare con strumenti tradizionali. Il vagabondaggio surrealista, come quello dadaista, ha influenzato radicalmente la pratica della camminata per come la intendiamo adesso, queste esperienze. Le passeggiate dadaiste e surrealiste hanno contribuito a trasformare il camminare da semplice pratica funzionale di attraversamento dello spazio a un'esperienza artistica, politica e psicologica di esplorazione della città. Attraverso queste pratiche, lo spazio urbano diventa un territorio aperto all'imprevisto, all'incontro casuale, alla deriva e alla scoperta di dimensioni nascoste della vita quotidiana. Questo approccio ha influenzato profondamente molte pratiche urbane contemporanee, dalla *dérive* situazionista all'*urban exploring*, fino alle camminate performative, spostando

l'attenzione dall'architettura monumentale e dalla rappresentazione ufficiale della città verso l'esperienza soggettiva, i margini e il caos del quotidiano. In entrambe le esperienze, il camminare assume una valenza rivoluzionaria perché passa da essere rappresentazione artistica ad azione artistica che si contrappone al modello dominante della società borghese.

2.3 La critica alla città capitalista: la deriva dei situazionisti.

L'eredità errante delle avanguardie degli anni Venti verrà raccolta nei primi anni Cinquanta dalla cosiddetta Internazionale Lettrista che sfocerà nell'Internazionale Situazionista nel 1957. I membri dell'Internazionale rivolgono fin da subito la propria attenzione alla realtà urbana. Il gruppo nato da una scissione tra i membri originali e quelli più giovani, è nel 1952 composto da Guy Debord, Serge Berna, Jean- Louis Brau, anche se sarà in continuo mutamento poiché caratterizzato da allontanamenti e nuove inclusioni nel corso del tempo. L'internazionale Lettrista si caratterizza per posizioni radicali e provocatorie rispetto alla società borghese: l'intento è quello di portare avanti una rivoluzione culturale che possa rovesciare il sistema neocapitalista.

Nel 1953, un membro dell'I.L., Gilles Ivain poi escluso l'anno successivo, si occupa di un importante testo: *Formulaire pour un urbanisme nouveau* che viene subito adottato dal movimento e dove si discute sulla possibilità di modificazione del complesso architettonico, della città di Parigi e non solo, secondo i bisogni degli abitanti. I lettristi si spesero in un'aspra critica all'architettura razionalista di quel periodo, scagliandosi più volte soprattutto contro Le Corbusier, ritenendo le sue costruzioni ghetti verticali costruite secondo gli ordini della polizia (Bandini 2005, 43). Il gruppo sostiene che il sovvertimento del sistema artistico e sociale debbano procedere di pari passo, la revisione dei vecchi valori deve concernere tutti i campi della società.

Il lavoro dei Lettristi, proprio per l'esigenza di una rivoluzione generale del sistema artistico, è molto trasversale all'interno delle arti visive, ma sarà qui mio interesse occu-

parmi principalmente del loro lavoro all'interno dello spazio urbano attraverso l'introduzione di concetti come *deriva*, *psicogeografia* e *detournement* (Ivain 1953). Sarà proprio il giovanissimo Gilles Ivain, nel 1953, a parlare per la prima volta di deriva: un'attitudine all'esplorazione e allo spaesamento che, in un mondo che cadeva sempre più sotto la cappa soffocante della noia e della ripetizione, racchiudeva il senso della libertà nell'incoraggiare associazioni inedite, passioni proibite, incontri imprevisi e curiosità sopite. Rifacendosi ai concetti della psicanalisi di Freud l'artista auspicava la possibilità di una lettura psicanalitica applicata anche all'architettura e in generale allo spazio urbano circostante. Contemporaneamente i Lettristi elaboravano il concetto di *psicogeografia* per quella geografia che prendeva in considerazione i caratteri soggettivi ed emotivi degli spazi e delle persone che li attraversavano. I concetti di deriva e di psicogeografia criticano il costruito per cui la forma della città finisca per riflettere esclusivamente gli schemi della società dominante determinando i comportamenti e influenzando profondamente le vite degli abitanti, proprio per questo una reinvenzione passionale dell'esperienza quotidiana era necessaria. Nonostante l'improvviso allontanamento dal gruppo dello stesso Ivain a causa di conflitti interni, la via tracciata dal *Formulario* rimarrà ricca di prospettive.

In quegli anni il modello neo-capitalista proponeva una razionalizzazione della città con fini prettamente economici: i centri urbani sarebbero dovuti diventare il cuore della macchina economica, a discapito dei cittadini che invece sarebbero stati allontanati nelle periferie. Il senso delle trasformazioni urbane era chiaro per i lettristi che in un articolo della rivista *Potlatch* scrivono così "Eccolo, appunto, il programma: la vita definitivamente frammentata in isolati chiusi, in società sorvegliate; la fine delle possibilità di insurrezione e di incontri; la rassegnazione automatica"(AA. VV. 1954, 24) La proposta dei situazionisti prevedeva che la costruzione di un mondo rinnovato non dovesse partire da una nuova forma di architettura, intesa come tecnica costruttiva, ma da un diverso sentimento del tempo e dello spazio; rompere le abitudini, i condizionamenti della vita quotidiana; esplorare i quartieri per vedere che effetto fanno sui nostri sentimenti, fre-

quentare gli spazi pubblici dove gli incontri sono possibili: in attesa di poter costruire le “città del sogno”, bisognava nel frattempo stravolgere ed appassionare quelle esistenti. Per lunghi anni i situazionisti lottarono così per dimostrare concretamente che l’idea borghese di felicità era letale, che il capitalismo stava barattando “la garanzia di non morire più di fame con la certezza di morire di noia” (Ibidem).

La *dérive* si propone di indagare gli effetti psicologici che l’ambiente urbano esercita sugli individui, si configura quindi come un dispositivo di sperimentazione di nuovi comportamenti nella vita quotidiana, orientato alla costruzione di modalità alternative di abitare la città, in opposizione al sistema borghese della sua fruizione (Careri 2006: 60).

Nel 1956 Debord pubblica la *Teoria della Deriva* in cui definisce la deriva psicogeografica come una tecnica di passaggio veloce attraverso svariati ambienti, mentre nel primo numero dell’Internazionale Situazionista del ‘58 la deriva è descritta così: “Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: tecnica di passaggio frettoloso attraverso vari ambienti. Si dice anche, più particolarmente, per designare un esercizio continuo di esperienza” (Debord 1958). In una fase iniziale della loro attività Debord e gli altri membri del collettivo semplicemente camminavano in gruppo in scorribande notturne, vagando di locale in locale a bere, questo era il loro modo per contestare la vita borghese che costringe alla produzione, le azioni si facevano effimere e quindi impossibili da incasellare nel sistema dell’arte, così dovevano essere le loro azioni, immediate e incuranti di restare nel tempo. Quello che i dadaisti e i surrealisti non avevano colto delle deambulazioni era la portata collettiva e la potenzialità trasformativa dell’operazione in campo estetico come azione che minava il carattere individualistico dell’opera d’arte. I situazionisti superano i loro predecessori approdando a una visione della città maggiormente attinente al reale, la città può essere letta, esplorata e addirittura trasformata. Il movimento situazionista non si accontenta più di sognare o immaginarsi una realtà parallela ideale, ma desidera rendere meraviglioso il quotidiano, mettendo in discussione il sistema borghese dominante con azioni di tutti i giorni.

Alla base del pensiero situazionista vi erano il rifiuto del lavoro alienato e l’idea di

una trasformazione imminente dell'uso del tempo nella società moderna: con l'evoluzione dei sistemi produttivi e l'avanzare dell'automazione, il tempo dedicato al lavoro si sarebbe progressivamente ridotto a favore del tempo libero. Proprio per questo, secondo i situazionisti, era necessario sottrarre questo tempo non produttivo al potere e alla logica capitalistica, che tendeva invece a riassorbirlo attraverso il consumo e la produzione di bisogni indotti. Se il tempo dello svago rischiava di trasformarsi in un tempo di consumo passivo nel contesto dell'economia capitalistica esso doveva invece diventare uno spazio dedicato al gioco: un tempo non utilitaristico, autenticamente ludico e creativo. In questo contesto, i situazionisti individuarono nella deriva psicogeografica uno strumento capace sia di mettere a nudo la struttura della città sia di sperimentare forme ludiche di riappropriazione del territorio. La città diventava così un campo di gioco da attraversare liberamente, uno spazio collettivo in cui sperimentare comportamenti alternativi e sottrarre il tempo utile alla produttività per trasformarlo in tempo ludico, condiviso e costruttivo.

Un esempio interessante di sperimentazione psicogeografica fu messa in atto dall'artista inglese Ralph Rumney nel 1957 nella città di Venezia. L'intenzione di Rumney, come ha raccontato l'artista oltre trent'anni dopo, era di "creare uno schizzo che mostrasse le aree in cui nessuno andava, lontano dal Canal Grande" (Rumney 2002, 47). La sua idea era di "de-spettacolizzare Venezia suggerendo percorsi sconosciuti che l'attraversavano" (Ibidem), sfruttando le tante possibilità di "disorientamento" che la città offre (Ibidem). Alludendo all'iconica Torre di Pisa, chiamò il suo progetto *The Leaning Tower of Venice*, la Torre Pendente di Venezia, ritraendo nella fotografia di apertura della sua opera il campanile inclinato della chiesa di Santo Stefano, visto da Campo Sant'Angelo. Affascinato dal fotoromanzo, genere molto popolare nell'Italia di quegli anni, Rumney decise di utilizzarlo per creare una storia e una mappa psicogeografica di Venezia, illustrata dalle fotografie in bianco e nero che scattava con la sua Rolleiflex. L'artista individuò una serie di luoghi che presentavano un interesse psicogeografico e seguendo il percorso tracciato camminò per le calli di Venezia con un approccio ludico al

movimento, aprendosi al caso degli incontri e alle emozioni scaturite da essi.

Se con Ivain la teoria della deriva e della psicogeografia assumeva caratteri rivoluzionari e utopici, successivamente avrebbe finito per incancrenirsi in una pretesa eccessivamente scientifica ricercata dal fondatore del gruppo, che proprio per i suoi connotati sovversivi e utopici non poteva chiaramente soddisfare. Per questo tentativo di cristallizzazione ed eccessiva serietà Debord è stato ampiamente criticato e accusato di aver riportato la psicogeografia nei confini di una sorta di determinismo geografico (Vazquez 2010). Debord, negli ultimi anni del suo operato artistico, descrive la psicogeografia come lo studio di effetti precisi dell'ambiente geografico che condizionano direttamente i comportamenti effettivi delle persone, egli elimina completamente la presenza della casualità e, l'autodeterminazione degli individui rendendo questi completamente passivi rispetto alle condizioni ambientali che le circondano. Questa concezione della geografia era però già stata superata agli inizi del '900, in quanto l'ambiente geografico è solo una delle variabili che influenza e condiziona il comportamento degli individui e presa singolarmente non ci spiega niente su essi. Anche l'idea che ogni individuo risponda allo stesso modo alle stesse condizioni ambientali è fuorviante e semplificatorio.

L'errore dei Lettristi era stato forse quello di voler formalizzare eccessivamente qualcosa che invece trovava la sua vitalità nella fase sperimentale, senza voler trasformare i risultati in leggi, con il rischio di ribaltare i principi della psicogeografia stessa, la quale dovrebbe essere una pratica di riappropriazione dello spazio urbano dal basso, che raccoglie le esigenze di tutti e non che trasforma i bisogni di pochi in condizione di vita per tutti (Ibidem).

2.4 La camminata nella Land Art e l'esplorazione dello spazio.

Negli anni Sessanta la pratica della camminata diventa ambito di indagine di numerosi artisti, molti dei quali scultori, dando vita ad un campo di ricerca in cui scultura e azione si contaminano continuamente creando opere i cui confini sono sfumati se non

impercettibili. La camminata diventa spesso in questo contesto un'espansione della scultura che cerca di penetrare nel campo del paesaggio e dell'architettura. È anche il periodo in cui si sviluppano gli happening e le performance, è forte quindi il desiderio di indagare l'azione del corpo nell'ambiente. Quell'insieme di opere che prenderà il nome di Land Art o in altri casi Walking art ⁷ diventa un atto primario di trasformazione simbolica del territorio (Berti 2014).

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti l'idea del camminare come forma d'arte si sviluppa inizialmente a partire da un progressivo sconfinamento della dimensione letteraria nelle arti visive: le pratiche deambulatorie adottate da Tristan Tzara, da André Breton e successivamente dai situazionisti nascono infatti all'interno di un orizzonte prevalentemente artistico-letterario. Negli anni Sessanta e Settanta questa eredità viene rielaborata, invece, soprattutto da artisti interessati al campo della scultura e del paesaggio. In questo passaggio, la convergenza tra una dimensione più fisica e una più teorico-antropologica diventa uno dei presupposti della Land Art, ma anche un nodo generativo che ridefinisce la pratica del camminare come gesto artistico. Questa relazione tra teoria e pratica finisce per influenzare un campo più ampio di ricerche come ad esempio quelle di ambito geografico, in cui il camminare viene assunto come modalità creativa di esplorazione e produzione di conoscenza dello spazio perlopiù extraurbano.

Raramente in questo campo le pratiche artistiche hanno uno scivolamento nell'utilizzo della camminata come strumento sovversivo di contestazione sociale verso il sistema, come poteva essere invece per le pratiche situazioniste e dadaiste, nonostante alcune esperienze risultano fondamentali per l'entrata in scena della camminata in ambito artistico come strumento di riflessione sul rapporto tra umano e natura, la traccia che lasciamo sulla terra, l'invasività che l'impronta umana porta con sé.

⁷Con Land Art si intende propriamente il movimento artistico nato negli Stati Uniti negli anni Sessanta. Per questi artisti il paesaggio costituisce il materiale dell'opera che viene modificato fisicamente attraverso grandi opere. La walking art si sviluppa con gli artisti inglesi Richard Long e Hamish Fulton i quali fanno del camminare stesso la loro pratica artistica, senza andare a intervenire sull'ambiente circostante in modo visibile (Careri 2006; Krauss 1979).

Il territorio non viene più rappresentato e studiato solamente tramite il linguaggio visivo pittorico ma viene agito attraverso l'azione del corpo, tramite l'esperienza diretta, inoltre ormai con gli anni Sessanta l'idea che il processo artistico debba completarsi con la creazione di un oggetto materiale finito è ampiamente superata.

Negli anni Settanta l'azione del percorrere i luoghi si allontana dallo statuto di anti-arte per divenire una delle opzioni possibili, raggiungendo così la condizione di disciplina autonoma. Questo cambiamento porta con sé l'idea di fare arte per mezzo di un contatto con il mondo, mettendo in campo una relazione diretta tra il corpo e lo spazio che si esplica nell'attraversamento dello spazio stesso. Un attraversamento fisico, geografico, esistenziale che si realizza camminando.

Francesco Careri (2006, 114) descrive così la pratica della camminata portata avanti in ambito artistico:

Il camminare, oltre ad essere un'azione è anche un segno, presuppone una forma che si può sovrapporre a quella contemporaneamente preesistente sulla realtà e sulla carta. Il mondo diventa allora un immenso territorio estetico, un'enorme tela su cui disegnare camminando e sperimentare affinità visive. Un supporto che non è un foglio bianco, ma un intricato disegno di sedimenti storici e geologici su cui aggiungerne semplicemente un altro. Percorrendo le figure sovrapposte alla carta-territorio, il corpo del viandante annota gli eventi del viaggio, le sensazioni, gli ostacoli, i pericoli, il variare del terreno. Sul corpo in movimento si riflette la struttura fisica del territorio (Careri 2006, 114).

È qui interessante riprendere il lavoro degli Inglesi Richard Long e Hamish Fulton, i quali conservando una visione paesaggistica dello spazio tipicamente inglese utilizzano la deambulazione come pura misurazione dello spazio e del rapporto dell'umano con esso (Berti 2014, 115). I due spesso fatti rientrare nel contesto della Land Art se ne discostano per approcci e intenzioni. Mentre la Land Art, intesa in senso stretto come corrente artistica che nasce negli Stati Uniti, prevede opere dalle dimensioni impattanti, eseguite all'esterno in scenari naturali e si caratterizza per l'abbandono dei materiali artistici tradizionali e per l'intervento diretto e momentaneo nel paesaggio naturale, gli

artisti provenienti dal contesto britannico si caratterizzano per lavori maggiormente meditativi su scala più piccola.

Richard Long usa queste parole riferendosi alla Land Art americana:

Land Art è un'espressione americana. Sta a significare dei bulldozer e dei grandi progetti. Mi sembra essere un movimento tipicamente americano; è la costruzione di opere su alcuni terreni comprati dagli artisti con il fine di fare un grande monumento permanente. Tutto ciò non mi interessa assolutamente (Long in Gintz 1986, 8)

La ricerca artistica di Richard Long si fonda sulla pratica del camminare in ambienti naturali, attraverso la quale egli registra, attraverso fotografie e tracciati grafici, le impronte del proprio passaggio e le lievi modificazioni prodotte sul paesaggio. I contesti privilegiati sono spesso luoghi considerati incontaminati, dalla Bolivia all'Himalaya, da alcune aree dell'Africa fino alla campagna inglese, e costituiscono il terreno su cui si sviluppa una riflessione sul rapporto tra natura e cultura, nonché sulla distanza tra presenza umana e ambiente. Questa tensione evidenzia una condizione di progressiva separazione, resa ancor più evidente dalla costante riduzione degli spazi non ancora completamente antropizzati a livello globale. In un'intervista a la Repubblica con la critica dell'arte Ester Coen, Richard Long (1994) descrive il suo lavoro come : “è fatto interamente con il mio corpo, è fatto del tempo del mio camminare, della misurazione dei miei passi.⁸”

Con il lavoro di Long si passa dall'oggetto all'assenza dell'oggetto, mentre altri artisti di quel periodo, a cui spesso il lavoro di Long viene associato, ragionavano ancora sull'oggetto materiale come centro dell'opera d'arte su cui poi andare a praticare un'azione come ad esempio una camminata, per l'artista inglese l'arte consisteva nella camminata stessa. Con Long la camminata si fa scultura, egli interroga continuamente con il suo lavoro il concetto stesso di opera d'arte, che non è più interpretata come volume nello spazio, non è più statica e permanente realizzata solo per i luoghi deputati

⁸Long in Coen, E., Larepubblica URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/05/04/richard-long-cerchio-di-fango.html> (ultima consultazione 2 aprile 2026)

ma diventa qualcosa di reversibile, mutabile che affonda nel mondo reale (Bianchera et al. 2022, 19). Un'azione che non è una trasformazione fisica del territorio, ma un suo attraversamento, una sua frequentazione che non ha bisogno di lasciare tracce permanenti, ma diventa un modo grazie al quale l'artista lega il suo corpo alla superficie della terra.

Anche la scultura di Hamish Fulton è legata al camminare. Il suo lavoro consiste nell'essere il paesaggio e nel rispondere ad esso alle sue condizioni, senza riorganizzarlo. Anche la lunghezza delle sue esperienze è determinata dalla natura stessa. L'artista descrive così il suo lavoro in un'intervista al Giornale dell'arte:

Io mi definisco un Walking Artist. Ho coniato questo termine a metà degli anni Settanta, quando gli storici dell'arte credevano che esistessero solo due indiscutibili possibilità per fare arte: la tradizione della pittura di paesaggio britannica del passato e, nel presente, la Land Art, intesa come scultura all'aperto. [...] Nella definizione 'Walking Artist', nessuna delle due parole menziona un mezzo artistico o materiale artistico. L'implicazione è che ogni artista che cammina può utilizzare l'esperienza del camminare come base da cui creare la propria arte. Ciò apre a diverse possibilità, più fuori nella vita che dentro le priorità degli storici dell'arte. Peraltro non sono un artista concettuale che si occupa di idee in quanto idee. Invece, io trasformo le idee in realtà vissute. Non sono un Land Artist perché la Land Art contraddice l'arte del camminare. (Fulton cit. in. Bianchera et al. 2022, 38)

L'opera di Fulton amplia una tradizione della sua terra natale, l'Inghilterra, nella quale nel diciannovesimo secolo camminare era sinonimo di apprezzamento della natura. Una passeggiata in campagna rappresentava una sorta di comunione con le entità fondamentali della natura, e lo stesso concetto si ritrova nelle opere di Fulton. La sua arte è composta da grandi fotografie di paesaggi scattate durante le sue escursioni in varie regioni del mondo. Sotto ciascuna delle fotografie di Fulton c'è un gruppo di parole scelte e disposte con precisione, queste non sono descrittive delle immagini ma restituiscono l'esperienza emotiva dell'artista. Le fotografie di Fulton non riflettono un'estetica da cartolina, bensì l'ambizione di comprendere e contribuire a comunicare la

narrazione naturale e le qualità del paesaggio.

Il lavoro dei due artisti inglesi rispetto alle esperienze riportate nei paragrafi precedenti non porta una riflessione sulla camminata come strumento di analisi delle dinamiche dell'urbanità e della modernità, al contrario mette in relazione il camminare con la natura incontaminata: questo diventa uno strumento per riconnettersi con uno spazio primordiale, tendenzialmente incontaminato che non gli è permesso modificare se non simbolicamente. Il corpo diventa un mezzo per mappare il paesaggio e lo spazio circostante, in quanto questo può rivelarsi anche spazio di esclusione e divisione agite da confini materiali e simbolici, ad esempio di natura etnica o politica. Anche per Long il corpo diventa strumento di mappatura, ma soprattutto di misurazione dello spazio, quasi un'unità di misura geometrica con cui leggere il mondo. Hamish Fulton elabora un linguaggio fortemente evocativo attraverso cui afferma la natura concreta, piuttosto che teorica, del camminare. In questa prospettiva, il cammino si configura come un'attività non monetizzabile e non prescrittiva, capace di sottrarsi anche alla necessità di tradursi in un prodotto artistico. Come l'artista stesso sottolinea, "una camminata ha una vita propria e non ha bisogno di essere trasformata in opera d'arte", poiché "camminare è una costante, mentre il mezzo artistico rappresenta una variabile"⁹.

Nicolas Bourriaud (2010) dà un'interpretazione del lavoro dell'artista camminante come "deambulazione tra gli interstizi e i tempi morti del produttivismo". L'artista decide di praticare un'attività gratuita e lenta come il camminare, fino al punto di farne "una forma d'arte a pieno diritto", questo può essere interpretato come presa di posizione politica nei confronti della società contemporanea, basata sulla fretta oltre che sull'efficienza e la razionalizzazione del lavoro e del guadagno. Come per tutte le esperienze dell'errare artistico uno dei nodi da sciogliere è sulla rappresentazione dell'azione, entrambi gli artisti inglesi oltre all'utilizzo della fotografia, mezzo fondamentale per tener traccia del loro lavoro utilizzano la mappa come mezzo

⁹La citazione è ripresa da una conferenza tenuta da Hamish Fulton alla Fondazione Antonio Ratti il 4 luglio 1998, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/walking-artist> ultima consultazione 12 aprile 2026.

espressivo. Fulton consapevole di non poter rappresentare veramente l'azione mette insieme immagini e testi grafici che compongono una cartografia che evoca le sensazioni dei luoghi. Long utilizza la cartografia come base su cui progettare i propri itinerari, e la scelta del territorio su cui camminare è in relazione con la figura prescelta. Il camminare, oltre ad essere un'azione è anche un segno, una forma che si può sovrapporre a quelle preesistenti contemporaneamente sulla realtà e sulla carta (Careri 2006, 114).

2.5 Camminata come azione artistica: atto performativo o atto produttivo?

Alla luce delle varie esperienze discusse nei paragrafi precedenti una domanda sorge spontanea: la passeggiata come pratica artistica produce lo spazio o lo rappresenta?

Come Lefebvre (1976) fa presente nella sua teoria dello spazio, la produzione dello spazio è un processo complesso e dialettico che coinvolge diversi livelli e momenti. Lo spazio non è un contenitore neutro o un'entità naturale preesistente, ma un prodotto sociale che riflette i rapporti di produzione, le pratiche sociali e le ideologie di una determinata società. Non è infatti corretto parlare di spazio sociale al singolare, ma se ne configurano molteplici anzi indefiniti, lo spazio diventa un insieme non-numerabile. Lefebvre identifica tre momenti fondamentali nella produzione dello spazio: la pratica spaziale (produzione e riproduzione di luoghi e insiemi spaziali), le rappresentazioni dello spazio (legate ai rapporti di produzione e al sapere tecnico) e gli spazi di rappresentazione (spazi vissuti attraverso immagini e simboli). Questi momenti ovvero il pensato, il percepito e il vissuto interagiscono e si influenzano reciprocamente. Lo spazio pensato corrisponde a quello che determina l'ordine del sapere in quanto secondo Lefebvre corrisponde all'ideologia di una classe dominante. Le rappresentazioni spaziali generate da questo primo elemento definiscono il paradigma ideologico-scientifico della società in quanto è qui che i pianificatori, architetti e urbanisti traggono il sapere e le conoscenze per progettare lo spazio. È un sapere astratto, rigido e imposto dall'alto che impone codici relazionali-spaziali. Lo spazio percepito e praticato invece

comprende quello spazio che nasce dall'intreccio tra il modo in cui una società organizza il lavoro e il modo in cui organizza la vita quotidiana, da questa interazione nascono specifiche forme urbane e sociali.

I diversi livelli che Lefebvre individua nella sua analisi corrispondono a: singolarità (legata ai corpi e alle connessioni nello spazio), generalità (spazio delle attività sociali e delle relazioni comunitarie) e specificità (spazio delle famiglie e dei gruppi).

Il momento della pratica spaziale è quel collante che garantisce continuità e coesione ai rapporti sociali perché pone e suppone lo spazio e lo configura attraverso la continua appropriazione degli spazi che domina e che riconverte lentamente. Il terzo elemento è quello dello spazio vissuto che si compone di tutti i luoghi legati alla dimensione affettiva di chi li vive, difficili da codificare in quanto frutto di stratificazioni simboliche e rinegoziazioni continue questi spazi nascono dall'azione e sono dotati di un alto valore simbolico, questo spazio è genuino e spontaneo. Quest'ultimo concetto di spazio può configurarsi come il luogo della resistenza soggettiva da parte di chi attraversa gli spazi del quotidiano. La produzione dello spazio è caratterizzata da una dialettica tra dominazione, ovvero il controllo dello spazio da parte di poteri politici, economici e sociali, e appropriazione, che riguarda l'uso e la personalizzazione dello spazio da parte degli individui e dei gruppi. Queste contraddizioni che costituiscono lo spazio possono portare alla trasformazione dello spazio stesso in uno spazio differenziale, aperto e inclusivo che va a radicarsi nelle esperienze corporee, nei ritmi della vita quotidiana e nelle pratiche sociali. È proprio in questo spazio differenziale che si posizionano le pratiche artistiche che cercano di avere un valore trasformativo. Per il filosofo francese non è possibile scindere una teoria dello spazio sociale dalla pratica dei corpi che lo abitano. La relazione tra spazio e corpo è inderogabile, poiché è sempre un corpo a muoversi nello spazio (Lefebvre 1976), La pratica sociale implica l'utilizzo del corpo come strumento.

Il camminare come arte richiama l'attenzione sugli aspetti più semplici dell'atto: il modo in cui il camminare permette al corpo e allo spazio di misurarsi vicendevolmente,

il modo in cui il camminare urbano produce incontri sociali imprevedibili. Dall'altro lato, il cammino apre a dimensioni più profonde legate al rapporto tra corpo e pensiero, alla possibilità che un gesto individuale attivi l'immaginazione di altri soggetti e al modo in cui ogni azione quotidiana possa essere concepita come una forma temporanea e invisibile di scultura. Come suggerisce Rebecca Solnit (2018) camminare significa anche rimappare continuamente il mondo, tracciare percorsi, produrre esperienze e reinterpretare la cultura e lo spazio in cui si agisce. Porre al centro della riflessione il tema del camminare significa quindi riportare l'attenzione sui paesaggi del quotidiano e valorizzare una forma primaria di conoscenza del mondo, accessibile trasversalmente e non subordinata a differenze culturali o di classe. In questa prospettiva, il paesaggio smette di essere una realtà fissa, definita esclusivamente dallo sguardo o da un'unica prospettiva autorevole, per diventare qualcosa di dinamico, costruito attraverso pratiche, relazioni ed esperienze vissute quotidianamente. L'azione della camminata permette di leggere il paesaggio non soltanto come immagine, ma come spazio vissuto e continuamente prodotto dalle azioni di chi lo attraversa (Cresswell 2003, 277). Per questi motivi, il camminare, quando praticato consapevolmente come esercizio di attenzione e autoconsapevolezza, continua a rappresentare un gesto di forte valenza estetica, esistenziale e politica. Ripensare gli spazi e i percorsi urbani a partire dalle persone e dalle loro pratiche quotidiane non costituisce certamente una novità sul piano teorico, ma appare ancora oggi una delle prospettive più radicali e necessarie per affrontare le contraddizioni della città contemporanea e per sostenere forme più aperte, condivise e partecipate di vita pubblica. La città fisica è una ma quella che si crea attraverso le pratiche di chi la città la vive è multipla, frammentata, non lineare.

La città si configura come una costellazione di sguardi, esperienze e pratiche differenti di abitare lo spazio. Non esiste infatti una città unica e oggettiva, ma una pluralità di città vissute, percepite e praticate quotidianamente dai soggetti che la attraversano. In questo senso, leggere lo spazio urbano attraverso la prospettiva di chi lo abita diventa fondamentale: la città non è soltanto una struttura fisica o urbanistica, ma

un territorio relazionale e simbolico costruito dalle pratiche, dalle memorie e dai corpi che la vivono.

È proprio a partire da questa consapevolezza che le pratiche artistiche e, più in generale, le pratiche urbane non possono sottrarsi alla dimensione della situazionalità. Ogni intervento nello spazio pubblico implica infatti una presa di posizione rispetto ai contesti sociali, politici e affettivi in cui si inserisce. In questo senso, le pratiche situate non agiscono sulla città come su uno sfondo neutro, ma si costruiscono in relazione ai luoghi, alle persone e alle dinamiche che li attraversano.

Il tema delle pratiche situate, e in particolare delle pratiche della passeggiata, sarà il nodo centrale che cercherò di sviluppare nel prossimo capitolo attraverso esperienze che ho avuto modo di conoscere direttamente o indirettamente. La passeggiata, intesa non semplicemente come attraversamento fisico dello spazio ma come pratica estetica, relazionale e conoscitiva, permette infatti di interrogare criticamente il modo in cui la città viene vissuta e organizzata. Da Guy Debord e dalle pratiche della deriva psicogeografica fino alle riflessioni di Michel de Certeau sul camminare come forma di riappropriazione quotidiana dello spazio urbano, il gesto del camminare assume una valenza che eccede il semplice movimento funzionale: esso diventa un atto capace di produrre relazioni, aprire possibilità percettive e mettere in discussione gli usi codificati della città.

Le pratiche del camminare possono quindi assumere una dimensione trasformativa non tanto perché modificano immediatamente la struttura materiale della città, quanto perché ridefiniscono il modo in cui lo spazio viene percepito, vissuto e condiviso. In termini che possono avvicinarsi alle riflessioni del filosofo francese Jacques Rancière, esse operano una redistribuzione del sensibile. Nel volume *Partizione del sensibile* vediamo come le pratiche artistiche siano descritte come *modi di fare* (Rancière 2016, 12-15) che hanno il potere di produrre la società. Per il filosofo l'arte ha la capacità di ridefinire le categorie del percepito e del visto, portando alla luce temi che prima non si

vedevano, sfida le categorie della partizione del sensibile¹⁰ creandone di nuove e creando allo stesso tempo nuove forme di partecipazione.

Alla luce delle esperienze estetiche discusse, nel capitolo successivo rifletterò sull'interrogativo che attraversa questa ricerca e che riguarda dunque la possibilità che pratiche apparentemente semplici che affondano le radici in una tradizione artistica, come il camminare o il passeggiare collettivamente, possano generare forme di comunità temporanee ma significative, capaci di produrre nuove relazioni con lo spazio urbano e di immaginare modalità di convivenza aperte, condivise e sottratte, almeno in parte, alle logiche puramente economiche che regolano la città contemporanea.

¹⁰Per Rancière rientra nella categoria del sensibile ciò che determina quello che, in una società, può essere visto, detto, pensato, ascoltato e fatto. Questo implica che tutto ciò che non è normalizzato, facilmente visibile e percepibile non rientra nell'ordine percettivo del mondo sociale.

CAPITOLO 3

Trame urbane di cura e resistenza

3.1 *La camminata: per un'esplorazione critica dello spazio contemporaneo.*

Il filosofo francese Michael de Certeau nel 1980 pubblica il saggio *L'invention du quotidien*, introducendo quella che lui stesso definisce *la città concetto*: ovvero una città pianificata dall'alto da urbanisti, architetti, geografi che non conoscono la realtà vissuta dalla città ma si basano solo su piani astratti. Questo tipo di pianificazione dà forma a progetti altrettanto astratti, rendendo così la città un luogo concettuale, semplificato geometrico e visibile, concepito come un testo scritto che i residenti dovrebbero semplicemente leggere e seguire. Proprio questo è il tema centrale della critica di de Certeau, la pretesa dell'élite di decidere tutto dall'alto, senza calarsi nelle trame fitte e complesse della città reale, ma credere attraverso un occhio ritenuto onnisciente di poterla leggere e quindi semplificare. La *città concetto* anche chiamata *la città panorama* sottintende una visione panottica e quindi l'idea che questa possa essere controllata dall'alto da un solo punto di vista. La città caotica e incontrollabile che si dispiega per le strade viene risolta in un disegno geometrico o un'opera d'arte pienamente leggibile da uno sguardo esterno ed estetizzante (de Certeau 2012, 145).

Oltre a ciò da quella prospettiva, i singoli individui e le loro storie restano invisibili. I pedoni appaiono come flussi indifferenziati, perdendo la loro identità e le loro intenzioni. Ma alla *città panorama* si contrappone la *città transumante*, composta da coloro che stanno in basso:

Forma elementare di questa esperienza sono i passanti (*Wandersmanner*), il cui corpo obbedisce ai pieni e ai vuoti di un «testo» urbano che essi scrivono senza poterlo leggere. Si aggirano in spazi che non si vedono, ma di cui hanno una conoscenza altrettanto cieca dei contatti fisici amorosi. L'incrocio dei loro cammini, poesie insapute di cui ciascun corpo è un elemento firmato da molti altri, sfugge alla leggibilità. È come se un accecamento caratterizzasse le pratiche organizzatrici della città abitata. Le intersezioni di queste scritture avanzanti

compongono una storia molteplice, senza autore né spettatore, formata da frammenti di traiettorie e di modificazioni dello spazio, che in rapporto alle rappresentazioni resta quotidianamente e indefinitamente altra (Ivi, 146).

Quindi se abbandoniamo lo sguardo zenitale e cominciamo ad utilizzare lo sguardo mobile e itinerante di chi è capace di calarsi nelle pieghe del territorio, nelle fratture, dove il cono dei riflettori spesso non arriva, è possibile osservare altri interessanti, anche se minuti, indizi che rivelano come non siano soltanto i movimenti dei grandi capitali ad agire sui territori (AA.VV 2024, 14-15). de Certeau descrive le pratiche minute degli abitanti come quei modi di fare che opacizzano il testo chiaro della città pianificata, rendendola di più difficile decodificazione (de Certeau 2012, 146). Inoltre il filosofo evidenzia una corrispondenza tra le figure del linguaggio e i percorsi compiuti dai pedoni: il camminare diventa una vera e propria forma di enunciazione, una narrazione che si costruisce nello spazio attraverso il movimento. I percorsi pedonali, infatti, funzionano come supporti delle forme espressive verbali. Allo stesso modo in cui il pedone si appropria dello spazio urbano attraversandolo, il locutore si appropria della lingua utilizzandola per esprimersi. Analogamente al sistema linguistico, anche l'organizzazione dello spazio definisce un insieme di possibilità e vincoli che il pedone, attraverso il proprio movimento, rende concreti e visibili. Tuttavia, egli può reinterpretarle, modificarle, reinventarle o persino metterle in discussione, appropriandosi così dello spazio imposto e attribuendogli nuovi significati. Riprendendo un concetto del filosofo Augoyard, de Certeau traspone l'utilizzo delle figure retoriche della *sineddoche* e dell'*asindeto* in pratiche utilizzate dai camminatori nello spazio urbano. La *sineddoche* consiste nel far rappresentare a un dettaglio un insieme più grande: ad esempio, una piazza, una vetrina o una collina possono evocare nella mente un intero quartiere o una parte della città. L'*asindeto*, invece, corrisponde al fatto che, camminando, selezioniamo alcuni luoghi e ne ignoriamo altri, saltando collegamenti e parti del percorso. Lo spazio così trattato diventa uno spazio singolare, trasformato attraverso ingrandimenti, rimpicciolimenti e frammentazioni

che non corrisponde più allo spazio dato formalmente e ordinato, ma si crea su una percezione spezzettata e personale della città, data da ricordi, dettagli e omissioni. Ogni individuo crea un proprio racconto dello spazio, fatto di immagini isolate, collegamenti impliciti e significati soggettivi (de Certeau 2012, 156 -157).

3.1.1 La camminata come pratica non rintracciabile

Le successioni di passi si configurano come una forma di organizzazione dello spazio che intesse le trame della città. L'esistenza della camminata crea effettivamente la città ma senza lasciare un'impronta fisica, le motricità pedonali non possono localizzarsi ma sono esse stesse a creare uno spazio (de Certeau 2012, 150). Le tracce dei passi possono essere riportate su delle mappe, ma nel tracciato dei percorsi si perde ciò che è stato veramente, ovvero l'atto stesso del passare: non è possibile bloccare ed imprimere l'azione, che rappresenta l'essere del cittadino nel mondo, questo è difficile da rappresentare poiché dal momento in cui si blocca in un percorso prestabilito perde la sua carica imprevedibile, casuale e possibilmente sovversiva.

I cittadini, secondo Michel de Certeau, trovano sempre il modo per divincolarsi dalle strategie messe in atto da chi sta al potere, attivando delle *tattiche*; piccoli gesti del quotidiano che intaccano le regole prestabilite dall'alto e restituiscono un ruolo attivo agli abitanti della città nella costruzione di essa, queste possono essere piccole forme di resistenza come un utilizzo non conforme dello spazio. Per il filosofo francese queste sono forme che esistono da sempre, precedono anche i sistemi moderni di controllo e sono parte peculiare della storia della vita quotidiana, piccoli margini di libertà all'interno dei sistemi dominanti. Il camminare stesso diventa una tattica dal momento che il cittadino può decidere di produrre percorsi personali dentro la città organizzata, può deviare, rallentare e via dicendo. Queste azioni non prendono la forma di un assalto rivoluzionario al sistema dominante ma si palesano come minute forme di dissenso che producono lo spazio attivando relazioni inattese all'interno dello spazio urbano o fruendo quest'ultimo in modo improduttivo. Gli abitanti non consumano passivamente

lo spazio imposto dalle strategie del potere, ma lo reinventano continuamente attraverso pratiche quotidiane, mobili. La camminata proprio per il suo carattere effimero e transitorio si configura come un elemento di difficile capitalizzazione e non si presta ad essere racchiusa in rigide categorie.

3.2 Il valore trasformativo della passeggiata urbana come pratica situata.

La camminata, è da sempre utilizzata nella disciplina urbanistica come strumento di esplorazione, ma diventa protagonista fondamentale nell'urbanistica contemporanea per quei progettisti che ricercano uno strumento di indagine che implichi un corpo a corpo diretto con il territorio per immergersi nella materialità del mondo così da valutarne le potenzialità reali. Si perde quell'idea di indagine urbanistica racchiusa in rigidi protocolli, andando verso un processo di immersione e interpretazione dell'ambiente cittadino. Una ricerca dal basso permette di entrare in contatto con le comunità, ascoltare le storie dei singoli individui attivando così un meccanismo di ascolto reciproco (Paba 2003, 114). L'urbanistica si fa pratica più elastica nonché situata ed entrando nelle maglie intersecate della città si contamina con discipline come la sociologia, l'antropologia e l'arte. Spesso, infatti, queste pratiche di indagine affondano le radici nelle esperienze discusse nel capitolo precedente, ovvero le esperienze delle derive situazioniste, le passeggiate dadaiste e alcune pratiche della Land Art americana degli anni Sessanta (Mareggi Lazzarini 2021, 1).

Anche l'arte, che si pone al confine tra riflessione e trasformazione, ha inteso talvolta il cammino come una pratica intermedia sia di approfondimento del mondo circostante, sia di conoscenza di sé.

Il professore di studi urbani Marco Mareggi in un contributo nel volume *Spazi e corpi in movimento. Fare urbanistica in cammino* (2020) sottolinea quattro diversi aspetti dell'esplorazione territoriale attraverso il cammino, il quale diventa strumento per sperimentare il territorio, decodificarlo, coglierne i cambiamenti e analizzarlo

criticamente. Il primo punto l'abbiamo già in parte spiegato qui sopra: al lato delle pratiche di pianificazione urbana, il muoversi a piedi permette ai *planner* di acquisire una conoscenza diversa che coinvolge tutti i sensi, oltre che la percezione, vedendo le cose da vicino e toccandole con mano (Granata 2012, 27).

Il camminare diventa quindi un modo diretto di fare esperienza del territorio, perché permette di entrare in contatto personale con i luoghi, osservandoli e vivendoli attraverso il proprio corpo. Allo stesso tempo, consente di raccogliere impressioni, osservazioni e interpretazioni immediate, organizzandole in modo spontaneo e aperto anche agli imprevisti. Proprio questa esperienza concreta e immediata rende il cammino uno strumento particolarmente utile ed efficace (Mareggi 2020, 46).

Un altro aspetto rilevante è quello del cammino come strumento per comprendere il territorio, in questo caso Mareggi (2020) vuole evidenziare l'importanza di leggere la città anche nelle sue stratificazioni storiche, andando in profondità rispetto a ciò che si vede ad un primo sguardo, gli indizi minimi si fanno elementi rivelatori di fenomeni più grandi. È qualcosa di cui non si può essere a conoscenza prima di esperirla, diventa fondamentale l'ascolto degli abitanti di un luogo, entrare in contatto con le loro memorie con i loro desideri, che si fanno indizi utili da prendere in considerazione per i progetti futuri. In terzo luogo la passeggiata urbana si fa strumento utile per cogliere i cambiamenti del territorio in quanto permette di avvicinarsi al campo dell'azione dove il cambiamento è in atto, grazie agli incontri con saperi radicati localmente plausibilmente ignorati al di fuori di una certa zona di interesse. Laddove i repentini cambiamenti della città e della società richiedono agli urbanisti e ai progettisti in generale di entrare e ascoltare i luoghi per comprenderne le trasformazioni allo stesso modo anche la sociologia ha riscoperto questo modo di operare, riuscendo così a recuperare una sensibilità situata e soggettiva verso i luoghi e riuscendo a sviluppare una modalità più empatica per riflettere sulla relazione tra soggetti e spazi. Allo stesso

modo anche l'antropologia inizia a utilizzare tecniche di *shadowing*¹¹ e passeggiate di quartiere collettive sia per conoscere soggettivamente gli ambienti, la vita, le abitudini dei soggetti nel primo caso, che per incontrarsi con essi ed elaborare idee e progetti possibili nel secondo caso (Ibidem).

Anche la portata critica delle passeggiate urbane l'abbiamo già affrontata parlando delle varie esperienze dei movimenti artistici e del loro tentativo di sovvertire la preimpostata fruizione della città. Attraverso le deambulazioni hanno cercato di smascherare facce inaspettate dell'urbano, dimostrando come la pratica della camminata può rompere gli schemi e i luoghi comuni, sorpassando ipotesi pre-costituite impegnandosi invece a riscoprire e toccare con mano i territori attraversati da vicino. Pellegrino¹² ha stilato delle brevi linee guida sull'utilizzo della passeggiata urbana come strumento di cittadinanza attiva e come queste possano farsi strumento di ascolto attivo di un territorio. Innanzitutto queste pratiche innescano conoscenza e competenza dal basso che si contamina con i saperi tecnici delle amministrazioni andando a produrre sapere utile per la gestione di possibilità future. La studiosa parla di un "movimento di innovazione del modo di intendere la cittadinanza che si pone l'obiettivo di ri-legare insieme l'abitanza (l'essere abitanti di uno spazio e quindi conoscerlo) e la cittadinanza (l'essere protagonisti del governo di una realtà)" (Pellegrino 2015, 25). Questo legame è messo in crisi da alcuni aspetti problematici, alcuni già affrontati, come ad esempio una progressiva riduzione degli spazi pubblici vissuti quotidianamente: molte persone si spostano quasi esclusivamente tra casa, lavoro o scuola, dedicando sempre meno tempo alle relazioni spontanee negli spazi comuni come piazze, parchi, marciapiedi o cortili. Allo stesso tempo la conoscenza delle città resta scarsa, e queste cambiano continuamente: spesso si conoscono poco persino il proprio quartiere o zone della città

¹¹Una particolare tecnica etnografica che consiste nel seguire un soggetto o un gruppo proprio come un'ombra per un periodo prolungato, osservandone le azioni, le abitudini e le interazioni nel loro contesto naturale.

¹²Pellegrino, V., (2015) *LE PASSEGGIATE DI QUARTIERE COME STRUMENTO DI EDUCAZIONE ALLA CITTADINANZA ATTIVA: BREVI LINEE GUIDA*, URL: https://gspi.unipr.it/sites/gspi/files/allegatiparagrafo/14-04-2015/pellegrino_le_passeggiate_di_quartiere_come_cittadinanza_attiva.pdf (ultima consultazione 20 maggio 2026.).

esistenti da molti anni, anche perché molte attività legate al tempo libero avvengono sempre più nei centri commerciali e nei grandi negozi, riducendo i rapporti con il commercio di vicinato e la vita di quartiere. A questo si aggiunge la mancanza di percorsi educativi che incoraggiano l'esplorazione e la partecipazione ai luoghi. Famiglia e scuola, infatti, tendono spesso a trasmettere prudenza e distanza verso ciò che è sconosciuto, scoraggiando l'incontro con persone e ambienti nuovi. Alla luce di queste problematiche è fondamentale creare degli spazi che attivino scambi di conoscenza partendo dall'attraversamento e l'osservazione attiva del territorio, per l'acquisizione di un sapere socio-urbanistico che si faccia motore di una cittadinanza consapevole nonché presenza reale in un contesto, ciò favorisce anche un processo di empowerment nella cittadinanza che smette di essere infantilizzata, ma acquisisce competenze e un certo potere nel proprio territorio: "Il potere di immaginare una società diversa, il potere di far emergere problemi e il potere di scegliere e attivare micro-cambiamenti, diviene una scoperta essenziale¹³". I cittadini stessi riescono a prendere posizione rispetto a questioni reali, utilizzando il proprio senso critico e non subendo passivamente la narrazione dei media o delle istituzioni. Inoltre questi strumenti, se riescono a favorire una partecipazione reale e non selezionata, permettono di ascoltare diverse voci per differenza generazionale, di genere e di provenienza.

In generale le pratiche partecipative, in particolare la messa in atto di pratiche radicate nel territorio e propense all'ascolto come le passeggiate di quartiere permettono di innescare quelle che l'urbanista Bernie Jones¹⁴ ha definito "nuove forme di sapere sulla città" fondamentali per realizzare vere e proprie decisioni partecipate ovvero: la deprofessionalizzazione dello sguardo, per rimettere al centro chi vive veramente

¹³Melandri, A., (2015) *IL VALORE PEDAGOGICO DELLA PASSEGGIATA DI QUARTIERE. BREVI RIFLESSIONI*, URL: https://gspi.unipr.it/sites/gspi/files/allegatiparagrafo/14-04-2015/pellegrino_le_passeggiate_di_quartiere_come_cittadinanza_attiva.pdf (ultima consultazione 21 maggio 2026.).

¹⁴Jones, B., (1990) Neighborhood planning. A guide for citizens and planner, in Pellegrino, V., (2015) *LE PASSEGGIATE DI QUARTIERE COME STRUMENTO DI EDUCAZIONE ALLA CITTADINANZA ATTIVA: BREVI LINEE GUIDA*, URL: https://gspi.unipr.it/sites/gspi/files/allegatiparagrafo/14-04-2015/pellegrino_le_passeggiate_di_quartiere_come_cittadinanza_attiva.pdf (ultima consultazione 20 maggio 2026.).

determinati luoghi; la decentralizzazione della conoscenza per far nascere le idee e le decisioni sul territorio non solo nelle istituzioni centrali, ma anche direttamente dai quartieri e dalle comunità locali; la demistificazione dei problemi, che rendeva progettazione e la pianificazione che non qualcosa di astratto ma connessa ai problemi reali; infine la democratizzazione delle conoscenze e delle decisioni perché molte persone sono coinvolte direttamente nel processo di riflessione e decisionale, specialmente quelle che rappresentano un interesse per il futuro del quartiere. L'idea di fondo è quella della valorizzazione dei saperi non-esperti, la presa di coscienza che il rapporto tra le persone e i loro luoghi di vita è di primaria importanza per gestire le trasformazioni del territorio.

Come si desume da quanto scritto sopra, la pratica dell'attraversamento urbano può avere diversi risvolti: può essere strumento per cercare un dialogo tra cittadini, rappresentanti politici e tecnici andando quindi a presupporre un lungo processo di partecipazione in cui istituzioni e organizzazioni cittadine lavorano a fianco per il miglioramento del territorio; oppure, questa pratica può diventare azione anche in modo più informale, dal basso, con il fine di trovare soluzioni alternative a quelle istituzionali, ma creando reti che si auto-organizzano.

La declinazione della passeggiata in ambito urbanistico è quella che ha preso maggiore spazio in questo paragrafo, anche perché l'ambito in cui è più utilizzata e su cui si trova maggiore letteratura, ma come abbiamo avuto modo di vedere non è l'unica coniugazione della pratica. In molte iniziative che si occupano di innovazione sociale e tutela culturale, artistica, ambientale ma anche sociale dei territori la passeggiata urbana è uno strumento che acquisisce una grande rilevanza proprio per la sua capacità di entrare in contatto con i luoghi e con le persone che li abitano, perché come abbiamo visto i luoghi li fanno soprattutto le persone che li abitano e non può esserci uno sviluppo volto al benessere della comunità se non c'è inclusione fatta da relazioni basate sulla fiducia, se non c'è conoscenza e ascolto. È questa una lente fondamentale tramite cui leggere questo tipo di pratiche, attraverso le relazioni che riescono ad intessere, con

l'ambiente ma soprattutto tra le persone.

In un'epoca contemporanea in cui la conformazione delle nostre città, fatta di spazi aperti privi di cura e chiusi su sé stessi, sgretola i rapporti di comunità rendendo il benessere individuale un obiettivo primario (Granata 2012, 82 83), la passeggiata come azione collettiva in che modo può attivare lo spazio aperto? Come può offrire o restituire senso di identità ai luoghi e alle persone che li attraversano? Questi sono alcuni dei quesiti a cui cercheremo di rispondere con i casi studio che analizzeremo successivamente. È necessario però tenere conto nel momento in cui si analizzano le pratiche transurbane (Careri 2006, 7) che queste sono attraversate da un paradosso che riguarda la visibilità dei quartieri considerati marginali o degradati. Da un lato, esse mirano a contrastare le rappresentazioni stereotipate diffuse dai media, offrendo narrazioni alternative capaci di valorizzare la complessità sociale, culturale e umana di questi luoghi. Dall'altro, il fatto stesso di organizzare visite guidate e percorsi di esplorazione rischia di selezionare e mettere in scena una versione "presentabile" del quartiere, costruendo itinerari sicuri e decorosi destinati a un pubblico esterno. Come osserva Pitch (2019), si corre così il rischio di produrre una nuova forma di rappresentazione che, pur differente da quella stigmatizzante, continua a essere orientata al consumo e alla visibilità del luogo. Ciò solleva interrogativi su chi benefici realmente di questa esposizione e sulle finalità che essa persegue. Questo aspetto assume rilevanza non solo sul piano spaziale, ma anche su quello temporale. Durante la passeggiata, infatti, le categorie ordinarie attraverso cui si vive e si percepisce la città vengono temporaneamente sospese. I percorsi abituali lasciano spazio a itinerari alternativi, le relazioni quotidiane si trasformano in comunità provvisorie di esplorazione e il presente si intreccia con le memorie del passato. In questo modo, lo spazio urbano emerge nella sua profondità storica, rendendo visibili le stratificazioni, le trasformazioni e le vicende che ne hanno modellato l'identità. La passeggiata diventa così non soltanto uno strumento di conoscenza del territorio, ma anche una pratica capace di costruire una diversa forma di riconoscimento dei luoghi, fondata sulla valorizzazione della loro

storia e delle memorie che custodiscono (Lacqua 2026, 130-131).

3.3 Le Jane's walk: Il caso di Livorno, il complesso rapporto tra porto e città

Nel 2006, a Toronto un gruppo di persone raccoglie l'eredità dell'urbanista Jane Jacobs¹⁵ e dà forma ad un gruppo per riattivare le idee trasformative dell'attivista morta proprio quell'anno. Il movimento fa il suo lancio nel 2007 con una serie di passeggiate nella città di Toronto e in dieci anni riesce a diventare un movimento mondiale con più di 1700 passeggiate urbane in 225 città e il processo è tutt'ora in crescita¹⁶.

Il movimento delle Jane's walk si definisce come un movimento libero e aperto, fatto di volontari in giro per il mondo che hanno l'interesse a contribuire alla costruzione di uno spazio urbano in linea con le idee dell'urbanista Jane Jacobs, la quale sosteneva l'importanza della vita quotidiana delle strade, delle relazioni di vicinato e dell'osservazione diretta della città dal basso. Le Jane's Walk riprendono proprio questa idea: conoscere la città attraverso l'esperienza concreta e condivisa dello spazio pubblico. In queste esperienze, in cui il cammino non serve solo a spostarsi, si apre uno spazio di possibilità per osservare criticamente i quartieri, condividere memorie, esperienze e punti di vista diversi sul territorio¹⁷.

Il 9 maggio 2026 si è svolta a Livorno la seconda edizione di queste passeggiate, già ospitata l'anno precedente e organizzata da Istituto Nazionale Urbanistica e Istituto Nazionale Urbanistica giovani. Quest'anno la decisione è stata quella di riproporre l'esperienza includendo altre associazioni nate dal basso che sono attive da tempo sul territorio.

Il 2026 ha visto la Fondazione Magazzini Generali, Carico Massimo, CoDesign

¹⁵Jane Jacobs (1916-2006) è stata una scrittrice, urbanista e attivista vissuta tra gli Stati Uniti e il Canada, la quale ha sostenuto un approccio all'urbanistica basato sulle pratiche di comunità. Durante la vita si è battuta attivamente contro il modello di sviluppo delle città moderne. Il suo volume più famoso è *Death and the Life of America's Great Cities* (1961).

¹⁶Dati raccolti dal sito ufficiale Jane's walk, URL: <https://janeswalk.org/about-us/> (ultima consultazione 25 maggio 2026).

¹⁷Ibidem.

Toscana, INU e CUT ideare una Jane's Walk partendo dalle loro diverse esperienze e sensibilità mettendo al centro il rapporto tra porto e città che viene definito navocentrico: ovvero un ambiente urbano e costiero modellato direttamente dalla centralità del porto, delle navi e più in generale da un'economia marittima. Non si tratta di una semplice camminata, ma di un vero e proprio strumento conoscitivo ed esperienziale per leggere lo spazio urbano, valorizzare i saperi locali e costruire un nuovo senso di appartenenza. Questa passeggiata segna l'apertura simbolica e pubblica del progetto biennale *A tutti e agli altri benvenuti* (che si concluderà nel maggio 2027) nome che riprende le prime parole della costituzione livornina del 1891. Il progetto unirà in sé esperienze di arte contemporanea, urbanistica e cittadinanza attiva. Al centro dell'esplorazione c'è la complessa interazione tra il tessuto urbano e l'area portuale, andando a indagare quei luoghi in cui la città, il cui elemento ordinatore è l'automobile, si scontra con il porto, i cui spazi sono da sempre generati partendo dalla nave. Il percorso si sviluppa lungo la complessa pelle di contatto, spesso caratterizzata da muri e barriere, materiali o immateriali, che la passeggiata vuole decifrare per poi superare attraverso l'intreccio di arte e cultura. Quest'anno l'esplorazione si concentrerà sulle aree liminali e di margine, in particolare quelle che gravitano attorno ai Magazzini Generali e il porto, cercando di individuare quali siano le ferite e invece quali le connessioni che si sono andate a formare nel corso del tempo all'interno del tessuto urbano in un rapporto di scambio tra i partecipanti.

La passeggiata si è snodata partendo dai Magazzini Generali, auspicabilmente nuovo presidio culturale e sociale della città, ha visto come prima tappa la Stazione San Marco /Piazza S.Marco, luogo in cui Alessandra Carlesi presidentessa del Comitato Pontino San Marco: associazione attiva nell'omonimo quartiere storico di Livorno, porta alla luce una riflessione sul grande cambiamento dei quartieri. Questi erano un importante presidio di comunità, luogo che favoriva grande interconnessione tra le persone che si riconoscevano in una dimensione collettiva ma con il passare degli anni e soprattutto a causa dello spopolamento avvenuto a partire degli anni '60 la percezione è stata quella

di uno sfaldamento importante del tessuto sociale.

La stazione San Marco anche detta Leopolda è un luogo dal grandissimo valore storico, poiché è stata la prima stazione nata sulla tratta ferrata del granducato di Toscana, a partire dagli anni '30 ha perso la sua funzione principale e ormai da decine di anni è un luogo abbandonato, una ferita nel tessuto urbano (Fig.1) Allo stesso modo è vissuto dagli abitanti come una ferita anche il grande asse viario che costeggia la stazione: realizzato esclusivamente per il traffico automobilistico, divide un intero quartiere non tenendo conto delle relazioni che si snodavano intorno a specifici luoghi prima della presenza di essa, e quanto sia difficile creare relazioni e momenti di incontro negli spazi pubblici se la maggior parte di questo ruota intorno alle strade realizzate per le auto. Gli spazi fisici come aree pedonali, attraversamenti, diventano spazi di relazione, mentre marciapiedi disconnessi o ridotti al minimo che non permettono neanche di camminare in due a fianco, così come tante altre limitazioni architettoniche della città, rappresentano simbolicamente gli allontanamenti delle persone e l'impossibilità di relazionarsi¹⁸.

Al contrario connessioni importanti sono costituite anche e soprattutto dagli spazi che piano piano nascono in tutta la città e si uniscono per realizzare attività, laboratori, azioni performative che riattivano quartieri marginali, spazi abbandonati, cosiddetti "vuoti urbani" ridonando linfa al tessuto relazionale della città di Livorno. È il caso del Piccolo Museo Materiale Project Room, attivato da Stefania Rinaldi presidente di CUT| Circuito Urbano Temporaneo, che ha costituito la seconda tappa della nostra passeggiata. La terza tappa prevedeva una fermata in Via del Testaio/dei Pazzi, ovvero un percorso poco conosciuto che collega la città storica e le vecchie vie d'acqua, al mondo del porto, introducendo il tema del rapporto tra scala urbana e infrastruttura portuale. Un elemento che salta all'occhio in una città come Livorno è la discrepanza tra le zone residenziali e quelle del nuovo porto, iniziato nel 1924 ma ripreso dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale e sottoposto a processi di ampliamento ancora oggi.

¹⁸Da un intervento di Alessandra Carlesi durante la passeggiata, Livorno, 9 maggio 2026.



Fig.1 Alessandra Carlesi, presidentessa Comitato Pontino San Marco alla Stazione San Marco di Livorno, 9 maggio. Foto dell'autrice.

Costruito senza tenere assolutamente in considerazione il rapporto con la città esistente che col passare degli anni si è trovata sempre più stretta dall'architettura mastodontica della zona portuale¹⁹. Durante la passeggiata un signore anziano nato e cresciuto a Livorno ha detto una frase molto esplicativa: “dagli scorci tra le case dove prima si vedeva il mare adesso spuntano le navi da crociera”. È inoltre un esempio molto rappresentativo la presenza dell'edificio che ospita le case popolari che tra i livornesi ha preso il nome di “stringi stringi”, questo per la sua forma lunga e stretta che costringeva le famiglie spesso molto numerose a doversi stringere in spazi ridotti perché non c'era la possibilità di costruire diversamente nello spazio residuale tra i canali e il porto. Le trame minute della città scompaiono e perdono il loro valore se paragonate in scala alle architetture del porto. La quarta tappa, una visita a Forte San Pietro, solitamente chiuso al pubblico, in quanto attualmente occupato dal depuratore cittadino, ha permesso un'analisi ripresa successivamente in una chiacchierata informale con Margot Omodei

¹⁹Da un intervento di Camilla Cerrina Feroni durante la passeggiata, Livorno, 9 maggio 2026.

di Codesign Toscana, sulle passeggiate di quartiere come strumento di conoscenza e di trasmissione di saperi tecnici agli abitanti per responsabilizzarli e renderli partecipi di dinamiche e meccanismi a cui altrimenti difficilmente avrebbero accesso. La circolazione dei saperi è un elemento prezioso lo scambio tra saperi tecnici e saperi basati sull'esperienza personale, sulla memoria, grazie alla presenza di soggettività diverse che si incontrano e si confrontano in uno spazio orizzontale. Spesso quello che emerge dalle passeggiate è il bisogno di costruire innovazione ma partendo dalle radici di un luogo²⁰. La quinta tappa è stata invece rappresentata da un luogo marginale e al momento chiuso fisicamente da un grande cancello, ovvero gli Ex Macelli, uno dei vuoti urbani della città, da anni dismessi e abbandonati e che aprono possibilità di trasformazione urbana e recupero. L'arrivo alla fortezza vecchia ci mostra nuovamente un punto di affaccio sul "gigantismo" delle aree e delle infrastrutture portuali. Qui le nuove costruzioni entrano in collisione con la città del passato (Fig.3), ad esempio il nuovo ponte Santa Trinità costruito negli anni '70/'80 che unisce la nuova zona portuale al vecchio porto mediceo si è andato a sovrapporre al vecchio ponte: l'intento era mettere in risalto la fortezza vecchia con una costruzione innovativa nei materiali, ma di fatto adesso costituisce un'ulteriore ferita tra porto e città poiché taglia la visuale in modo ingombrante. Il porto ha lasciato dietro di sé anche spazi enormi ma dismessi e inutilizzati che nel corso del tempo hanno perso la loro funzione a causa di dislocazioni produttive²¹.

Camminare insieme permette di far emergere narrazioni strettamente legate ai luoghi attraversati, nei quali si intrecciano ricordi, emozioni, esperienze quotidiane e pratiche di utilizzo dello spazio. L'incontro tra movimento, ambiente e racconto genera una forma di conoscenza capace di cogliere la complessità dell'esperienza urbana vissuta. In questa prospettiva, il camminare non costituisce soltanto un oggetto di studio, ma diventa anche uno strumento di ricerca (Azzimonti 2026, 96). L'approccio mobile

²⁰Da una conversazione informale con Margot Omodei, Firenze 27 maggio 2026.

²¹Da un intervento di Francesca Morucci durante la passeggiata, Livorno, 9 maggio 2026.

integrato in dispositivi partecipativi diventa un modo per coinvolgere attivamente i soggetti nella produzione di conoscenza sullo spazio urbano, non solo a livello individuale ma anche collettivo. Iniziative come le camminate urbane con gruppi specifici permettono di esplorare le percezioni e le criticità dell'ambiente urbano dal punto di vista delle persone che lo attraversano quotidianamente. Durante il percorso, definito dai ricercatori o costruito insieme ai partecipanti, si aprono momenti di confronto e riflessione sui luoghi attraversati. Questi spazi vengono discussi a partire dalle esperienze quotidiane di chi li vive: come luoghi di incontro e di vita, semplici spazi di passaggio oppure aree percepite come problematiche o da evitare. La passeggiata offre inoltre l'opportunità di condividere le emozioni associate ai diversi contesti urbani e di immaginare possibili trasformazioni e miglioramenti del territorio. La rielaborazione di queste informazioni può dare vita a mappe soggettive individuali o di comunità, in cui i pensieri sugli spazi e sui luoghi vengono rappresentati su una base cartografica, attraverso scritte, disegni e colori. (Ivi, 97)

Nel caso della Jane's walk di Livorno la raccolta delle suggestioni degli abitanti era facilitata dai dispositivi creati dall'associazione Codesign Toscana (Fig.2), realizzati come strumenti di attraversamento dello spazio invitavano ad annotare liberamente impressioni, connessioni e frammenti emersi durante il cammino, non con l'idea di compilare una scheda ma lasciare tracce personali dell'attraversamento. Anche grazie a questi strumenti di restituzione la passeggiata si fa sia oggetto che strumento in quanto va ad inserirsi in un progetto di rigenerazione molto più ampio e a lungo termine, costituendo lo strumento di conoscenza per un gruppo di artisti che inizierà una residenza negli spazi di Carico Massimo, i quali baseranno il loro lavoro anche sugli elementi venuti fuori dalla passeggiata del 9 maggio facendo sì che l'esperienza non si riassume il giorno stesso ma produca saperi che vadano a influenzare un'esperienza artistica che vedrà la sua restituzione nel 2027.

Negli ultimi anni Livorno sta vivendo un grande processo di riqualificazione, in particolare di alcuni quartieri definiti conflittuali come ad esempio il Quartiere Venezia,



Fig.2 Un gruppo di persone individua su uno dei materiali di supporto alla partecipazione della passeggiata, realizzato da Co-design Toscana, le ferite e le connessioni della città emerse durante la passeggiata, Livorno, 9 maggio. Foto dell'autrice



Fig.3 Alcuni dei partecipanti alla passeggiata osservano il rapporto tra la fortezza vecchia e il nuovo porto, Livorno, 9 maggio. Foto dell'autrice.

che se in alcuni episodi è accompagnata da attività situate promosse da organizzazioni dal basso, il rischio è che la rigenerazione si configuri come uno strumento di selezione dello spazio urbano, volto a marginalizzare soggettività e pratiche ritenute indesiderabili. In questa prospettiva, l'obiettivo prioritario diventa l'attrazione di investimenti e capitali, con benefici a favore delle amministrazioni pubbliche e degli attori economici privati, piuttosto che della popolazione residente. Dinamiche simili si osservano in numerosi contesti urbani contemporanei, tra cui Firenze.

Accenno qui a un'altra esperienza interessante che si è svolta il 22 e il 23 aprile 2023 a Livorno grazie all'associazione Livorno Nuovo Barrio, che ha ospitato il collettivo di urbanisti Criticity i quali attivando una talk e una passeggiata hanno aperto una riflessione a proposito della zona di Piazza Garibaldi, considerata una periferia centrale è negli ultimi anni spesso scenario di episodi di microcriminalità e conseguenti politiche securitarie. A peggiorare la situazione narrazioni da parte dei media locali che vanno solo in questa direzione aumentano la percezione di pericolo del luogo. Il collettivo Criticity insieme all'associazione livornese ha realizzato un lavoro di mappatura degli spazi dismessi della zona cercando così di comprendere le motivazioni dietro la crescente povertà sociale e il depauperamento del tessuto urbano. Ciò che è emerso dalla talk e dalla conseguente passeggiata è stato quanto la direzione verso un'omologazione della città agli immaginari globali insieme alla scomparsa di spazi e presidi di prossimità conduca a fenomeni di dispersione sociale e degrado. Così mentre le periferie subiscono le conseguenze di anni e anni di regressione del welfare, sulla città imperversano trasformazioni dovute alla speculazione immobiliare che porta sempre più velocemente all'erosione del tessuto socio-urbano²².

3.4 Camminare sui margini: l'esperienza di Stalker/osservatorio nomade.

Il collettivo Stalker prende il nome dall'omonimo film di Tarkovskij del 1979, in cui è

²²Criticity, URL: <https://www.criticity.org/bussole-urbane/> (Ultima consultazione 5 giugno 2026.).

rappresentato un territorio mutante in cui la natura ha preso la propria strada. Il territorio viene recintato e sottoposto a studi da parte degli scienziati; i soli frequentatori sono i cosiddetti stalker, strani personaggi che riescono ad entrare nella Zona illegalmente perché quello è l'unico luogo in cui si può sperare. Nel film si vedono paesaggi senza tempo, in divenire perpetuo, e la camminata attraverso questi luoghi deve essere trattata come un rituale (Careri 2025, 51)

Tra il 5 e l'8 ottobre 1995, un collettivo di artisti e architetti romani si è ritrovato per realizzare il giro delle zone abbandonate di Roma, completamente a piedi, partendo dalla stazione di Vigna Clara realizzata in occasione dei mondiali del 1990 e mai utilizzata perfetto esempio delle nuove rovine del contemporaneo (Ivi, 52). Avvicinabile all'esperienza dei Situazionisti, il gruppo Stalker condivide con quest'ultimo l'interesse per l'esplorazione urbana e l'attenzione verso le trasformazioni della città contemporanea, interpretate come manifestazioni dei profondi cambiamenti sociali in atto. Attraverso le loro pratiche di attraversamento e osservazione, i membri del collettivo cercano di portare alla luce gli aspetti meno visibili e più marginali del territorio urbano, indagandone le dinamiche nascoste. Stalker custodisce gelosamente la propria natura informale e aperta. Il collettivo non è strutturato secondo un'organizzazione rigida, ma ha una composizione variabile, il cui numero di partecipanti oscilla nel tempo "da sette a venti" (Tiberghien 2006: VIII). Pur avendo elaborato un manifesto nel 1996, questo non ha funzione prescrittiva, al contrario, rappresenta uno strumento di ricerca e riflessione, orientato a stimolare nuove modalità di osservazione e interpretazione dello spazio urbano (Ibidem). Il comunicato stampa risulta quasi una dichiarazione di intenti:

Giovedì, 5 ottobre 1995, alle ore 10 presso la stazione inattiva di Vigna Clara partirà un nucleo di ricercatori del laboratorio Stalker per inaugurare un primo itinerario attraverso i Territori Attuali. I circa 15 ricercatori realizzeranno un percorso, tuttora inedito, che si snoderà circolarmente nelle aree interstiziali della città [...] I Territori Attuali, una volta inaugurati, costituiranno lo spazio cittadino

dove esploratori, artisti e ricercatori di tutto il mondo potranno operare i propri percorsi sperimentali di ricerca oltre i confini del quotidiano [...] Si va alla scoperta di un sistema territoriale diffuso, indefinito e metamorfico all'interno del perimetro urbano [...] dominato dai profili dei monumentali complessi di edilizia popolare che vi affondano dentro e dalle compatte pareti della città costruita che ne determinano i margini. Spazi affascinanti, spesso privi di ogni rappresentazione, attraverso i quali intendiamo tracciare un primo percorso unitario di connessione, per sancirne il diritto all'esistenza, rivendicando, per questi luoghi, un'autonomia di sviluppo, rifiutandoli all'espansione del costruito e alle banalizzanti regole economiche, per garantirne il carattere indefinito e metamorfico, atto al gioco, all'arte e alla ricerca attraverso l'attitudine al viaggio e all'ascolto, propria, da sempre, delle società nomadi, per stabilire nuove e diverse relazioni con la natura e tra gli uomini.

Nei Territori Attuali si intende tracciare una rete di percorsi, delle porte di accesso, delle stazioni di scambio, attraverso cui penetrare la realtà mutante del pensiero e del territorio, fino adesso rimossa ma allo stesso tempo alimentata da un'incredibile quantità di scarti, materiali, immateriali e umani. Tra questi scarti si schiudono nuove forme di vita, nuovi spazi, di fatto vergini, di cui vorremmo capire il senso e le possibilità di evoluzione. [...] Sperimentare nuove forme conoscitive attraverso la reintegrazione dei percorsi di ricerca dell'arte e della scienza, alla scoperta di inediti ecosistemi che ricompongano la lacerazione tra l'uomo e il proprio ambiente, la cui realizzazione torni ad essere la naturale espressione delle relazioni che vi hanno luogo (Careri 2006, 138 139).

Inizia così nel 1995 l'esperienza di Stalker(Fig.4 e Fig.5). Se inizialmente il progetto coinvolgeva principalmente artisti, ricercatori, architetti, nel corso del tempo le esplorazioni urbane si sono allargate a tutta la comunità, in un laboratorio aperto e co-costruito. L'esplorazione proposta del collettivo si configura come un processo di mappatura esperienziale, al tempo stesso fisica e percettiva, in cui il rapporto tra chi cammina e i luoghi attraversati è fondato su una continua reciprocità. Se da un lato l'ambiente influenza la percezione e l'esperienza dell'individuo, dall'altro il corpo in movimento contribuisce a produrre significati e a ridefinire lo spazio stesso attraverso il proprio attraversamento. Nella città di Roma, principale campo di indagine del

collettivo ma che rappresenta tutte le città, Stalker individua l'esistenza di territori marginali, abbandonati e sottratti ai processi di controllo e pianificazione. Si tratta di spazi residuali e apparentemente privi di funzione, nei quali l'assenza di un progetto definito favorisce l'emergere spontaneo di pratiche, usi e possibilità inedite. Questi luoghi vengono interpretati come laboratori informali del cambiamento urbano, capaci di suggerire scenari alternativi e nuove forme di abitare la città. In una visione che contrappone il pianificato allo spontaneo, il razionale all'imprevedibile, Stalker sceglie di concentrarsi su quest'ultimo, leggendo lo spazio come un organismo in continua trasformazione. La città viene così concepita non come una struttura stabile e compiuta, ma come un insieme dinamico di flussi, attraversamenti, relazioni e processi aperti, in cui il cambiamento e l'incertezza diventano elementi centrali dell'esperienza urbana.

Affondando le radici nelle teorie psicogeografiche e situazioniste il collettivo trasforma la città in un luogo della psiche, il risultato di connessioni frammentarie, in cui alcune parti vengono eliminate per costruire la propria mappa mentale (Careri 2006, 73). Ma mentre negli ultimi anni gli studi e le ricerche sulla città si concentrano sul mettere a punto nuove categorie di luoghi che possano definire la moltitudine di spazi urbani che si moltiplicano dando forma alla città contemporanea, ciò su cui Stalker vuole spostare lo sguardo è proprio l'immenso spazio vuoto che caratterizza le città. Stalker attraversa i vuoti, osservando la città costruita dall'esterno per coglierne una nuova sfaccettatura. Per il collettivo la città costruita assume la forma di un arcipelago per la sua frammentarietà, che galleggia nel grande mare dei vuoti urbani costituiti dai parchi, margini abbandonati e simili (Careri 2025, 53 54). Questi vuoti però non sono solo spazi residuali che devono essere riempiti in qualche modo ma costituiscono una città parallela, che ha un'identità propria, sfuggente, inquieta. Francesco Careri (2025, 58) cofondatore del collettivo Stalker sottolinea come queste zone sono vitali così come sono e una loro riqualificazione equivarrebbe a una loro omologazione a tutte le altre zone della città e di tutte le altre città del mondo. La passeggiata, l'attraversamento di questi luoghi diventa quindi forma d'arte ma anche chiave di lettura attraverso cui

comprendere questi luoghi, una forma d'arte nomade che traccia un sentiero pronto a sparire poco dopo (Ibidem). Questa riflessione, sull'utilizzo di una pratica effimera e fuggevole riguarda l'arte come l'architettura, Careri invita gli architetti e gli artisti a pensare lo spazio non solo come contenitore di materia costruita fissa ma anche come luogo di corpi in azione, la performance come mezzo di conoscenza indispensabile. Il movimento diventa nella ricerca dell'urbanista un dispositivo in grado di attivare luoghi e addirittura produrli. Il progetto delle camminate è per Stalker l'architettura ideale, che evidenzia i luoghi senza intaccarli veramente, la natura riassorbe ecologicamente l'esperienza (Careri 2025, 69). L'esperienza invece costringe a mettere in gioco il corpo che trovandosi di fronte ostacoli e impedimenti durante l'attraversamento compone come una coreografia dentro lo spazio urbano (lo stesso concetto lo vedremo declinato in un'altra esperienza dal lavoro dell'artista Elisabetta Consonni nel paragrafo 3.7). Sarebbe impossibile descrivere in questo lavoro di ricerca tutte le esperienze intraprese dal collettivo, per questo mi concentrerò su un progetto che ha segnato una svolta nel lavoro del gruppo.

Nel corso del tempo il lavoro del collettivo si è trasformato seguendo le trasformazioni della città. Nel 2009 infatti Lorenzo Romito, cofondatore di Stalker, ha dato vita al progetto *Primaveraromana* nel quale prevale il concetto di camminare come forma di resistenza, modalità di relazione e condivisione per riappropriarsi di una dimensione collettiva, differentemente dal modello delle prime azioni di transurbanza di Stalker che era quello della *dérive* situazionista. La fase avviata con *Primaveraromana* dà forma a una rete di micro-azioni il cui fine è l'attivazione di processi di trasformazione sociale dal basso. Nella primavera del 2009 con il giro del GRA (Grande raccordo anulare) (Fig.5) nasce il progetto con la partecipazione di centinaia di cittadini ma anche comitati, centri sociali, migranti, attivisti ecc. Da marzo a giugno il gruppo ha camminato per 220 km unendo azione artistica, formazione universitaria e trasformazione sociale alla scoperta delle trasformazioni di un luogo e anche con l'intento di fare rete tra le realtà informali interessate (Careri Romito 2014,



Fig.4 Stalker attraverso i Territori Attuali, 5-8 ottobre 1995, Roma. Foto di Lorenzo Romito, Archivio Stalker.



60-69). Il GRA diventa il filo conduttore di un'urbanità in divenire, in continuo cantiere, e attraversarlo vuol dire conoscerlo e comprenderlo, per intessere inedite relazioni. Questo diventa fondamentale per dar forma ad un disegno di pratiche creative condivise con le comunità che abitano questi luoghi marginali e pieni di contraddizioni, cercando di sfuggire alla violenza di un progetto imposto dall'alto guidato solo dal profitto (Ibidem). La pratica di Stalker vuole costruire cittadinanza mettendo in relazioni chi da anni lotta per lo stesso problema e lo fa attraversando gli spazi con il corpo ed entrando in relazione con altri corpi. Allo stesso tempo la passeggiata come pratica artistica entra in relazione con il GRA come opera d'arte e la utilizza come supporto, in un "percorso che celebra un percorso" (Ibidem).

Il collettivo, inoltre, utilizza il mezzo della cartografia, per trasporre la pratica nomade intrapresa fisicamente: la cartografia vorrebbe rappresentare il paesaggio in modo oggettivo e da sempre è un dispositivo di misurazione e controllo e del territorio; il collettivo la utilizza invece come mezzo di narrazione e lavoro collettivo. Prima dell'inizio di una passeggiata di Primavera romana il percorso viene co-costruito con i partecipanti e non stabilito a priori; Lorenzo Romito descrive così la scelta degli spazi da esplorare:

apriamo una mappa dell'area su google maps e chiediamo a tutti di aiutarci a trovare luoghi interessanti così le persone iniziano a individuare e indicare luoghi, aggiungono segnalibri, linkano video, notizie, commenti, informazioni. La mappa inizia a riempirsi e, dopo il cammino, si arricchisce di altre informazioni, cambia continuamente, diviene un indice. Queste mappe, in qualche modo, divengono la rappresentazione in tempo reale del divenire delle cose. Usiamo la mappa non come mezzo di controllo o di rappresentazione, ma come elemento co-evolutivo. Le mappe sono in relazione circolare col camminare: facciamo la mappa per camminare e dal camminare viene la mappa.²³

²³Da un'intervista di Elena Biserna a Lorenzo Romito, maggio 2011 <https://digicult.it/it/hackivism/the-roman-spring-by-stalker-wondering-around-with-lorenzo-romito/> (ultima consultazione 3 giugno 2026.).



Fig.6 Stalker/Primaveraromana e Arti Civiche. *Gra Geografie dell'Oltrecittà- Grande Racconto dell'andare*, Roma 2010. Foto di Luca Ventura, Archivio Stalker.

Nel corso del tempo Primaveraromana ha dato vita a numerosi progetti che potessero innescare trasformazioni pratiche partendo da micro-azioni quotidiane. Tra questi *Le arance non cadono dal cielo* è un progetto di agricoltura nomadica con l'obiettivo di richiamare l'attenzione sulle condizioni di sfruttamento dei lavoratori migranti impiegati nel settore agricolo italiano. L'iniziativa ha previsto la raccolta collettiva di arance e altri agrumi presenti nei giardini pubblici di Roma, organizzata attraverso strumenti digitali come blog e mappe online che hanno permesso di censire gli alberi da frutto presenti sul territorio e di coordinare gruppi spontanei di raccolta. I frutti raccolti sono stati successivamente trasformati in succhi, marmellate e altri prodotti alimentari, il cui ricavato è stato destinato al sostegno di un progetto sociale nel comune di Rosarno, finalizzato alla realizzazione di uno spazio di aggregazione per i lavoratori stranieri. Un approccio analogo è stato adottato anche nel progetto *Olio Pu.Ro. (Pubblico di Roma)*, basato sulla raccolta e valorizzazione delle risorse presenti nello spazio urbano. In entrambe le esperienze, l'attraversamento della città non rappresenta soltanto un'attività

pratica, ma diventa uno strumento di osservazione, conoscenza e riscoperta del territorio. Camminare e fare esperienza dei luoghi significa infatti riconoscerne le trasformazioni, riportare alla luce memorie dimenticate e contrastare quei processi di perdita della memoria collettiva che caratterizzano la contemporaneità segnata dalla velocità delle comunicazioni e degli spostamenti²⁴. Romito crede in una ricostruzione dell'organizzazione sociale dal basso, che venga dalle piccole comunità e dai singoli, per questo nel 2008 ha provato a smettere di cercare contributi pubblici per i suoi progetti, concentrandosi invece sulla creazione di economie dal basso che diventano fondamentali per realizzare i progetti e per far sì che le cose proseguano nel tempo. Nonostante le entrate siano molto limitate, l'idea è quella di creare un'economia di solidarietà e cooperazione in cui ci si scambia solidarietà e idee.

A Roma Primavera romana e Stalker hanno cercato con le loro passeggiate di mettere in relazione e in contatto i centinaia di piccoli gruppi autorganizzati. Un progetto porta all'altro e nel fare si crea comunità, una comunità che è sempre più trasversale perché raccoglie persone diverse. Si innesca così è un processo sociale, e da queste micro-pratiche condividendo la consapevolezza dei problemi anche se a un passo più lento rispetto a quello che la società ci impone, si può produrre il futuro²⁵.

3.5 Riscoprire il rapporto tra dimensione urbana e natura: il progetto del collettivo ajo-ojo attraverso le olivete fiorentine.

Non troppo dissimili per approccio e intenti dalle micro-esperienze *Le arance non cadono dagli alberi* e *Olio Pu.Ro* del collettivo Stalker, sono le esperienze portate avanti dalla collettiva Ajo-ojo formato dalle Urbaniste del paesaggio Fabiana Diotallevi e Annalisa Schettini.

Uno dei progetti promossi dal collettivo è il progetto *O.L.I.O (Organizzazione Locale*

²⁴Ibidem.

²⁵Ibidem.

per l'Innovazione delle Olivete) - Verso la Rete di Custodi delle Olivete Pubbliche di Firenze realizzato in collaborazione con Ricciorto e organizzato da Lega ambiente Aps, il cui fine è il coinvolgimento dei cittadini nella tutela del patrimonio olivicolo urbano attraverso un approccio partecipativo e sostenibile che nel pratico ha dato luogo a ciclo-passeggiate, lezioni pratiche e teoriche, raccolta collettiva delle olive e non solo (Fig.7).

Il progetto di Ajo-ojo si pone all'interno di un corollario di piccole pratiche di innovazione urbana e sociale²⁶ che usa la passeggiata come strumento di conoscenza e coscienza situata, come esperienza materiale e pratica dello spazio con il fine di sperimentare assemblaggi socio-materiali alternativi andando a costruire frammenti di mondi comuni diversi che superano la dicotomia natura/società (Ghelfi 2022). Si tratta spesso di azioni informali, transitorie, creative, che tentano di riannodare i fili di un tessuto urbano in frammenti, reinventando la fisicità di spazi e l'emotività dei luoghi per dar seguito alla narrazione della città piuttosto che scriverne una diversa. Nell'ambito di queste pratiche, assumono particolare rilievo gli usi temporanei, azioni di rifunzionalizzazione, ri-significazione e valorizzazione del patrimonio esistente, naturale o costruito, caratterizzato da aspetti contrastanti che richiamano la dicotomia tra valori simbolici ed economici, la considerazione dei fattori ambientali e storico-paesaggistici, degli aspetti culturali, la valutazione delle politiche e l'analisi del quadro normativo di riferimento (Galdini 2017). Le pratiche di riuso degli spazi urbani possono contribuire a rafforzare il senso di comunità, creando un legame tra la memoria dei luoghi e le esigenze del presente. Attraverso il recupero e l'adattamento di strutture esistenti a nuovi bisogni sociali, esse consentono di valorizzare il patrimonio urbano e di immaginare nuove prospettive per il futuro della città (Robiglio 2016, 3). In un contesto segnato da difficoltà economiche, fragilità sociali e limitate risorse

²⁶Per innovazione sociale si intende l'interpretazione che ne dà Ezio Manzini (2018, 25) nel volume *Politiche del quotidiano* ovvero un cambiamento del sistema sociotecnico e i cui risultati hanno anche un valore sociale, nel doppio significato di soluzione a problemi sociali e di (ri)generazione dei beni comuni fisici e sociali. Il cambiamento sistemico deve quindi essere radicale. Ci sono innovazioni che hanno un carattere diverse da quelle appena citate ovvero quelle che propongono modifiche incrementali piuttosto che un cambiamento radicale oppure altre che vanno in direzione opposta rispetto alla sostenibilità ambientale e sociale.

istituzionali, associazioni, gruppi informali e cittadini sperimentano forme di intervento urbano a piccola scala, orientate alla soluzione di problemi concreti e al coinvolgimento diretto delle comunità locali. Si tratta di azioni spesso temporanee, poco costose e facilmente realizzabili, che puntano però a generare effetti duraturi nel tempo, secondo la logica del cosiddetto urbanismo tattico (de Certeau 2012, 9). Queste iniziative si concentrano soprattutto su spazi marginali o sottoutilizzati, come aree residuali, vuoti urbani e spazi di transizione, spesso considerati privi di valore. Le pratiche di riuso mostrano invece come tali luoghi siano portatori di memorie, significati simbolici e potenzialità inesprese, oltre che di elementi materiali talvolta rilevanti dal punto di vista storico e architettonico. Attraverso processi di sperimentazione e collaborazione tra cittadini, associazioni, soggetti privati e istituzioni, questi interventi danno vita a forme di coproduzione dello spazio urbano che ridefiniscono usi, significati e modalità di gestione dei luoghi. In questa prospettiva, le pratiche di riattivazione urbana possono essere interpretate come strumenti capaci di valorizzare il ruolo attivo degli abitanti nella costruzione della città e di promuovere processi di rigenerazione dal forte impatto sociale. Pur presentando alcuni elementi di criticità, esse rappresentano infatti importanti occasioni per produrre nuove forme di partecipazione, inclusione e cura condivisa dello spazio urbano.

Nel caso del lavoro della collettiva Ajo-ojo la passeggiata (in questo caso ciclo-passeggiata) non è un elemento centrale ma diventa uno strumento organizzativo fondamentale utilizzato come dispositivo di conoscenza, come mi dice Fabiana Diotallevi durante una conversazione informale:

la passeggiata si fa strumento di conoscenza del patrimonio potenziale produttivo, ma produttivo inteso non come privato capitalista ma come protettivo collettivo, come presa di coscienza collettiva. La passeggiata la usiamo anche come strumento di mappatura, che poi l'idea finale è sempre quella della presa di coscienza delle risorse e del patrimonio naturale che ci circonda, la collettiva con queste pratiche cerca anche di decostruire l'idea pregiudiziale che gli alberi da frutto o gli olivi che

troviamo nello spazio urbano siano solo decorativi²⁷.

I due Bike Tour a cura delle architetture paesaggiste del Collettivo Ajo-ojo che hanno guidato i partecipanti alla scoperta delle olivete pubbliche, contribuiscono a scoprire il valore ecologico, storico e culturale delle olivete fiorentine. Inoltre durante le pause sono stati proposti testi e immagini con l'obiettivo di stimolare riflessioni sull'evoluzione del paesaggio urbano e delle tradizioni agricole locali. Le olivete diffuse per la città hanno perso nel corso del tempo il loro valore produttivo per acquisire una funzione del tutto decorativa, il progetto Ajo ojo vuole quindi ritornare alla funzione originaria e cerca di farlo attraverso l'innovazione sociale e con la messa in atto di nuove pratiche creative di condivisione, in cui si crea comunità e si mette in relazione lo spazio pubblico con gli abitanti, ma allo stesso tempo si rinforzano i legami tra questi ultimi. Le persone mettono in gioco la propria creatività e le proprie competenze nel momento in cui si confrontano con un problema o con un'opportunità e di fronte a queste mettono in pratica soluzioni dotate di valori individuali e sociali allo stesso tempo, riconnettendo allo stesso tempo le persone con i luoghi dove abitano e rigenerando fiducia reciproca e capacità di dialogo (Manzini 2018, 24). Dopo la presa di coscienza si attivano delle pratiche di innovazione per una produzione di sussistenza che possono risultare utili per gruppi di persone in condizione di marginalità sociale che riescono anche ad auto-organizzarsi e vendere quel prodotto. L'idea è anche quella di favorire un'economia etica basata sulle risorse del quartiere, da cui alcune persone possono trarre autosostentamento. La dimensione collettiva di queste azioni permette anche un'interazione tra persone con background e quindi saperi e competenze diverse che si incrociano e vengono messe a disposizione l'uno dell'altro, creando così un ricircolo dal basso di competenze che non circolano solamente in occasioni formali e istituzionali ma soprattutto durante momenti informali di convivialità (Fig.8) o

²⁷Da una conversazione informale con Fabiana Diotallevi, Firenze, 8 aprile 2026.

addirittura di festa, la quale acquisisce un ruolo non trascurabile nella creazione del tessuto sociale e alla contribuzione del benessere collettivo.

Il collettivo, inoltre, nasce da una formazione di architettura del paesaggio, quindi c'è una sensibilità verso il paesaggio come un apparato complesso di comunità e territori che si intersecano non un sistema di cartoline come spesso ci viene rappresentato.

Il collettivo si occupa anche di un significativo lavoro di mappatura delle olivete per dare ai cittadini un incentivo a realizzare il proprio olio a Firenze, mentre a Roma porta avanti un lavoro di mappatura sui frutti di diverso tipo, l'idea è quella di avvicinare le persone al riconoscimento di questo bene pubblico e riappropriarsene creando dei nuovi momenti di convivialità e socialità legati non solo al consumo capitalistico, ma dare forma a dei momenti alternativi di ritrovo.



Fig.7 Raccolta delle olive nel giardino pubblico di Monnatessa, Firenze, 2023. Foto del-Collettivo Ajo-Ajo.



Fig.8 Pranzo collettivo a seguito della ciclo-passeggiata e raccolta delle olive, Firenze, 2023. Foto del collettivo Ajo-Ojo.

3.6 Conoscere per creare: Il progetto del Quartiere Soccorso a Prato.

Mappare e narrare: come abbiamo compreso nel corso di questo lavoro, questi due termini diventano, dagli anni Duemila in poi, fondamentali per le pratiche di innovazione sociale e culturale che cercano una prossimità con le comunità. D'altronde quest'ultime stanno avendo una diffusione sempre più ampia, e questo fa sì che il terreno si faccia maggiormente scivoloso, poiché le pratiche aumentano ma, come diceva Hal Foster quando descriveva il lavoro dell'artista etnografo (2006, 175-187), perché il lavoro sia efficace la conoscenza di ciò che si sta indagando e raccontando,

deve essere approfondita, non c'è spazio per la superficialità e le approssimazioni in questi casi.

È ciò di cui mi parla anche Stefania Rinaldi curatrice del progetto *Quartiere Soccorso* a Prato, portato avanti dall'associazione CUT| Circuito Urbano Temporaneo²⁸ e Riciclidea. L'elemento più importante che emerge è la necessità di creare un rapporto di fiducia con gli abitanti del luogo su cui si vuole andare ad agire, altrimenti il processo non funziona

siamo stati quasi un anno a intessere i rapporti con il quartiere prima di iniziare veramente a lavorarci, devi dimostrare alle persone che possono fidarsi di te e anche che tu ti fidi di loro. Abbiamo iniziato ad andare al bar del quartiere ogni giorno, dai piccoli commercianti, fare qualche domanda senza essere invadenti, capire chi poteva essere già attivo sul territorio, poi ovviamente ci siamo informati sulla presenza dei comitati di quartiere che sono sempre una grande risorsa²⁹.

Stefania mi racconta che le è capitato in diversi, se non in tutti, i progetti che ha portato avanti di interagire con i comitati di quartiere e quanto inizialmente questi siano scettici, frustrati, arrabbiati con le amministrazioni comunali che soprattutto in dei luoghi marginali come può essere il Soccorso di Prato abbandonano gli abitanti. Lei li chiama “i comitati del no” perché di solito nascono per opposizione a qualcosa e stanno insieme solo per dire no

invece è importante dimostrare che qualcosa si può fare, anche di piccolo, ma piano piano con il tempo si può costruire, si possono mettere in moto dei cambiamenti, piccole cose grazie a cui vivranno meglio, senza mentire, fin da subito si deve mettere in chiaro che probabilmente non potranno essere fatte rivoluzioni del quartiere, azioni giganti, ma si possono portare avanti tante piccole pratiche³⁰.

Basta poco, dimostrare di avere realmente interesse e cura per le loro esigenze, essere

²⁸Da ora in avanti solo CUT.

²⁹Da una conversazione informale con Stefania Rinaldi, 28 maggio 2026.

³⁰Ibidem.

disponibili all'ascolto e mettersi in gioco in prima persona, essere sempre sul campo a dare l'esempio pratico e poi piano piano sono gli stessi abitanti del quartiere che si propongono di aiutare, cercano la collaborazione, si mostrano propositivi, vogliono dare consigli e vogliono essere ascoltati. C'è quella che Carlo Cellamare (2011, 32) definisce una propensione all'azione, sia nella sua accezione più fattuale, sia riprendendo un concetto di Hanna Harendt, agire come *essere nelle situazioni*, nel pubblico.

Quartiere Soccorso è un progetto di rigenerazione urbana che mira a sviluppare un modello culturale capace di nascere e crescere a partire dalla periferia, in questo caso proprio quella dell'omonimo quartiere Soccorso di Prato. L'iniziativa, ha ripreso il lavoro già iniziato da Riciclidea e dal comitato di quartiere i quali già realizzavano da alcuni anni attività culturali e di cittadinanza attiva. Nel 2018, grazie alla vittoria del bando Creative Living Lab del MiBAC, CUT e Riciclidea hanno promosso un processo partecipativo che ha coinvolto scuole, cittadini e realtà locali nella riappropriazione di un'ampia area verde situata accanto agli istituti scolastici del quartiere. Questo spazio, da tempo caratterizzato da condizioni di incuria e abbandono, è stato trasformato nei cosiddetti Giardini di Prossimità. Trovare questo spazio da ripristinare, che potesse svolgere la funzione di spazio di incontro per la collettività non è stato né immediato né semplice, come racconta Stefania. Durante i primi momenti di mappatura fisica del quartiere sia in solitaria che soprattutto con gli abitanti quello non era mai stato un luogo preso in considerazione:

inizialmente gli abitanti ci portavano direttamente al cuore di quello che per loro era il problema, come ad esempio una grande fabbrica abbandonata che si trova ai margini del quartiere, senza rendersi conto che ci sono degli elementi strutturali su cui noi come associazione non potevamo agire. Quello che però si può fare è intanto andare a intervenire in luoghi più minuti, apparentemente meno problematici nel tessuto urbano ma che poi col tempo possono risolvere le dinamiche anche intorno al problema più grande³¹.

³¹Ibidem.

I giardini di prossimità erano il classico esempio di vuoto urbano, inizialmente di proprietà di un soggetto privato che possedeva il palazzo di fianco, era diventato del comune in seguito alle perequazioni urbanistiche previste dal piano regolatore del quartiere, a causa di un'inadempienza burocratica la cessione non era mai stata finalizzata, quindi lo spazio era effettivamente di nessuno e versava nell'incuria più totale, anche a causa di questo vuoto legislativo. Il giardino era conosciuto o comunque preso in considerazione da poche persone, per questa ragione Stefania in una fase iniziale ha organizzato una serie di passeggiate che conducessero da luoghi più centrali al giardino e viceversa, per avvicinare il giardino nell'immaginario del quartiere, cercare di spostarlo figurativamente tra i luoghi significativi per gli abitanti. La passeggiata urbana si fa pratica materiale per creare questo immaginario, attraverso la conoscenza di percorsi che portano a quel luogo, scorciatoie o magari prossimità con luoghi altrettanto simbolici.

Il quartiere Soccorso nasce come una periferia a causa di come è stato costruito, nonostante sia adiacente al centro. Viene donato al comune negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, in cui c'era in vigore una legge urbanistica per cui si poteva costruire andando in alto e in basso il più possibile: motivo per cui la zona è costellata da palazzine di otto piani che arrivano fino a meno uno, con uno spazio tra un palazzo e l'altro veramente irrisorio. Lo spazio è attraversato da dinamiche periferiche con grandi strade di percorrenza, senza spazi verdi, senza spazi pubblici, strade di difficile attraversamento pedonale, l'unico elemento storico che si è salvato è la chiesa e la piazzetta adiacente, ovvero l'unico spazio di socialità esistente. Anche per questa ragione il Soccorso si presenta come un quartiere altamente frammentato, multietnico in cui però le diverse etnie si incontrano difficilmente, è palpabile la geografia del conflitto³². Oltre al fatto che Prato in generale è una città di lavoro, dove c'è un alto tasso di immigrazione intermedia, ovvero in cui le persone tendenzialmente si fermano solo per alcuni anni prima di spostarsi verso una meta definitiva, quindi è difficile

³²Ibidem.

creare una comunità coesa e resistente se l'obiettivo è quello di andarsene. È proprio in questo contesto così delicato e conflittuale che il progetto attraverso la presenza di artisti in residenza, giovani creativi, attività formative, eventi pubblici e laboratori partecipativi rivolti agli studenti e ai residenti, è divenuto uno spazio di incontro e socialità, capace di favorire pratiche di cura condivisa, resilienza e valorizzazione del bene comune³³. Gli stessi abitanti, in questo caso se indirizzati, mettono in atto un comportamento tattico (de Certeau 2012) per migliorare il proprio contesto di vita, sottraendosi al modello di vita imposto dall'organizzazione urbana che spesso è un modello asfissiante e invivibile. Ed è questo che spinge alla riappropriazione di luoghi che altrimenti sarebbero sterili, pratiche progettuali che hanno come obiettivo la formazione di spazi di socialità così come il coinvolgimento degli abitanti nel processo di costruzione della città per evitare uno scollamento totale di essi dalla vita attiva (Cellamare 2011, 43).

Tra il 2019 e il 2021, grazie al sostegno della Regione Toscana e del Comune di Prato, il progetto si è ulteriormente ampliato, coinvolgendo strade, piazze ed edifici pubblici e privati. Questo processo ha contribuito a definire un modello di riqualificazione sostenibile della periferia, concepita non come margine urbano ma come un centro dinamico e in continua trasformazione. La passeggiata urbana è stata usata come pratica diffusa e quasi strutturale durante il corso del progetto in diversi momenti e diverse modalità, facendosi un mezzo essenziale di conoscenza nella fase preliminare, in cui è indispensabile conoscere i luoghi, le persone, osservare le dinamiche che si creano all'interno del quartiere. In questa fase la passeggiata, come ampiamente discusso nei paragrafi precedenti, si fa pratica di acquisizione di consapevolezza del luogo che si attraversa e di come lo si attraversa.

Le pratiche transumanti messe in azione da CUT affondano le loro radici nelle arti performative, attingono dal campo artistico si ispirano esplicitamente alle derive

³³Quartieresoccorso, URL: <https://quartieresoccorso.it/timeline/laboratorio-soccorso/> ultima visita 4 giugno 2026.

situazioniste per compiere un tipo di esplorazione urbana che non segue determinate regole ma segue le emozioni, le sensazioni e i ricordi, lo spazio non viene perciò letto solo sotto la lente della città fisica, quella dei palazzi e della toponomastica ma anche attraverso i vissuti delle persone che la abitano e la sperimentano.

È un esempio di questo tipo di esplorazione dello spazio la residenza artistica condotta nel 2019 dall'illustratrice Laura Camelli. Il progetto, dal nome *Mapping Soccorso*, prevedeva delle passeggiate che lasciassero il percorso quotidiano conosciuto per abbandonarsi al vagabondaggio senza metà all'interno del quartiere; camminare per il gusto di farlo e non necessariamente per arrivare da qualche parte. In questo caso dieci giovani artisti, scelti in seguito a una call aperta, avrebbero dovuto farsi guidare dagli abitanti del luogo attraverso una passeggiata che seguiva i luoghi del cuore e della memoria, allo scopo di conoscere i luoghi importanti per i cittadini. Per tre giornate i ragazzi hanno esplorato la periferia e individuato luoghi di ricordo e condivisione. Nasce così una *slow map* del quartiere Soccorso a disposizione di tutti coloro che vorranno percorrere il quartiere con altri occhi³⁴. Il mezzo artistico utilizzato in maniera collettiva diventa qui un modo per reimmaginare gli spazi, riempire i vuoti urbani e creare luoghi di comunità possibili rispondendo ai bisogni sociali ed emotivi dei cittadini. La *Soccorso slowmap* è stata poi presentata successivamente durante passeggiate aperte alla cittadinanza, con l'invito per tutti ad usufruirne in modo da poter vedere il quartiere con occhi nuovi.

Come abbiamo appena visto pratica della passeggiata è stata nel corso del progetto anche un'azione restitutiva, è il caso della residenza dell'artista Giacomo Zaganelli, che in occasione del suo progetto ha realizzato un evento diffuso in giro per il quartiere, di cui i cittadini potevano fruire passeggiando per la zona alla scoperta dei luoghi privati e pubblici adibiti a luoghi della mostra, oppure seguire la mappa e farsi guidare in un percorso. La scelta di questo tipo di fruizione era stata in parte presa anche perché il

³⁴Archivio residenze artistiche Quartieresoccorso, URL: <https://quartieresoccorso.it/residence/laura-camelli/> ultima visita 4 giugno 2026.

progetto si è svolto durante la pandemia da covid-19, e l'artista e la curatrice hanno cercato una soluzione che permettesse la realizzazione del progetto cercando di evitare i contatti tra persone come le normative vigenti richiedevano. La pandemia ha accentuato ancora di più il bisogno di riappropriarsi dei rapporti umani in termini di solidarietà, comunità e partecipazione attraverso progetti che rimettessero al centro l'umano come essere sociale³⁵. Zaganelli aveva ideato un'opera che attivava una riflessione collettiva sul tema e valore dello spazio pubblico e quale sia il suo significato, specialmente in un luogo come il Soccorso in cui questo viene a mancare e invece ci si trova circondati da fondi sfitti e terreni/edifici abbandonati. Per sviluppare queste riflessioni, l'artista ha



Fig.9 L'artista Giacomo Zaganelli in una passeggiata esplorativa con alcuni abitanti in occasione del progetto *No Agency*, Prato, Ottobre 2020. Foto di Simone Ridi. Archivio Quartiere Soccorso.

³⁵Da una conversazione informale con Stefania Rinaldi, 28 maggio 2026.



Fig.10 I bambini sono protagonisti di un'azione di street art temporanea durante una passeggiata esplorativa del quartiere, Prato. Foto di Simone Ridi, Archivio QuartiereSoccorso

promosso diverse occasioni di confronto con la cittadinanza, caratterizzate da differenti livelli di partecipazione. Una prima iniziativa è stata la realizzazione di una mappa interattiva online dedicata agli "spazi in attesa" del quartiere Soccorso. La mappatura ha censito numerosi luoghi inutilizzati o sottoutilizzati presenti nel quartiere, tra cui oltre ottanta fondi commerciali sfitti, cinque ampie aree incolte, diverse autofficine, edifici dismessi, vecchie e nuove sedi bancarie e persino un campo da calcio inutilizzato da oltre vent'anni. Diffusa attraverso la stampa locale, i comitati di quartiere e i canali istituzionali cittadini, la mappa ha suscitato un forte interesse nella comunità, mantenendo nel tempo la propria rilevanza come strumento di riflessione sul territorio.

A questa prima fase è seguito l'incontro pubblico *L'artista per la collettività*, ospitato presso gli Ex Macelli e dedicato al ruolo degli artisti nei processi di trasformazione e valorizzazione delle comunità. L'evento ha rappresentato un'occasione per stimolare il dibattito su temi poco esplorati e per coinvolgere cittadini e realtà locali interessati a partecipare alle successive fasi del progetto. A partire da queste esperienze, Giacomo Zaganelli ha poi orientato il progetto verso la realizzazione di un evento diffuso, capace

di ridefinire il concetto stesso di spazio pubblico. L'obiettivo era quello di estendere temporaneamente la funzione pubblica, culturale e sociale anche a luoghi privati normalmente non accessibili o privi di una funzione collettiva, trasformandoli in spazi di incontro e partecipazione³⁶. Attraverso un lungo lavoro di preparazione che ha compreso una profonda conoscenza del luogo e delle persone e la creazione di un rapporto di fiducia con esse³⁷, Zaganelli ha selezionato 12 luoghi, uno per ogni articolo della costituzione, sia pubblici che privati e li ha resi parte del proprio progetto aprendoli alla comunità (Fig.9).

Durante la nostra conversazione, Stefania Rinaldi racconta un altro potenziale sorprendente delle passeggiate urbane, ovvero quello delle esplorazioni realizzate dai bambini. I primi destinatari delle loro operazioni, sono sempre le scuole, in primis perché secondo Stefania è fondamentale creare delle attività di coinvolgimento per i più piccoli e poi perché la scuola permette un allaccio con la comunità, perché se ci sono bambini ci sono genitori e ci sono le maestre che molto spesso sono disponibili e aperte ai progetti esterni. I bambini esplorano lo spazio in un modo tutto loro, lo occupano e se ne appropriano e lo utilizzano in infiniti modi inaspettati. CUT e Riciclidea hanno dato forma a dei laboratori che portassero i bambini a immaginare dei futuri possibili, divisi in un primo momento di passeggiata esplorativa del quartiere guidata dalle storie degli abitanti e un secondo momento in cui, dopo aver elaborato le suggestioni della passeggiata i bambini erano invitati costruire con materiali riciclati una città, la città che emerge dalle emozioni provate nella passeggiata, la città ideale, la città immaginata, attraverso i loro mille modi di vederla ed interpretarla. Il momento della passeggiata nel quartiere invece ha previsto qualche fermata in spazi sottoutilizzati, dismessi o chiusi al pubblico tramite degli ostacoli architettonici, e ai bambini veniva chiesto cosa avrebbero voluto che ci fosse in quel luogo al posto del vuoto presente. I bambini utilizzavano poi dei post-it con le loro idee (Fig.10) e li lasciavano attaccati sulle

³⁶Quartiere soccorso, URL: <https://quartieresoccorso.it/timeline/laboratorio-soccorso/> ultima visita in data 5 giugno 2026.

³⁷Da una conversazione informale con Stefania Rinaldi, 28 maggio 2026.

architetture che delimitavano quegli spazi, come ad esempio muri o cancelli. I post-it si trasformavano in messaggi per gli abitanti che avrebbero attraversato quelle zone nei giorni seguenti, fino alla loro scomparsa a causa dello scorrere dei giorni, come una vera azione di street art ma non definitiva, perché come mi ha detto Stefania “nessuna delle operazioni che mettiamo in azione nello spazio pubblico è mai permanente, perché lo spazio si ridefinisce continuamente e le nostre pratiche insieme a lui³⁸”

3.7 Coreografare lo spazio pubblico: attraverso i confini con Elisabetta Consonni.

“Il fatto di essere ‘aperti’ implica un sistema in cui possa coincidere tutto ciò che è strano, anomalo, possibile” (Sennet 2018, 9). Richard Sennet (2018) avvicina l’idea di spazio urbano potenzialmente aperto a quella di un sistema matematico aperto che la studiosa Melanie Mitchell descrive come “un’ampia rete di componenti senza controllo centralizzato e semplici regole operative che danno origine a un comportamento collettivo complesso, a un’elaborazione delle informazioni e a un adattamento tramite l’apprendimento o l’evoluzione”. Questa definizione sottolinea come le complessità dei sistemi emergano nel corso del tempo, grazie ai feedback e alle informazioni ricevute ma non possano essere conosciute a priori e per questo motivo non sia possibile utilizzare uno schema preimpostato. Di nuovo, il sistema aperto permette di comprendere anche come agiscono tra di loro le parti: le parti in un sistema aperto e non lineare non possono essere spezzate, e l’intero deve essere preso in considerazione come entità coerente, mentre nei sistemi lineari le parti possono essere spezzate e analizzate una per una (Strogatz 2003). Trasponendo questo sistema aperto alla città Sennet riprende il pensiero dell’architetto Robert Venturi (1996) il quale legge la città come un luogo complesso e quindi attraversato da contraddizioni e ambiguità, ma è proprio la complessità che nutre l’esperienza mentre la semplificazione la riduce (Venturi 1966; Sennet 2018).

Sempre di più la città contemporanea viene invece trattata come un sistema chiuso,

³⁸Ibidem.

lo spazio viene compartimentato e organizzato dall'alto, con l'obiettivo di ridurre la complessità, le differenze e il conflitto, o meglio di annullare questi elementi piuttosto che aprire una riflessione a riguardo per integrarli. In questa direzione a livello urbanistico e architettonico vengono utilizzati dispositivi di divisione fisici che ostacolano la dimensione comune in favore di quella privata. La città si fa ostile (Sferrazza Papa 2021, 83) attraverso il supporto di artefatti architettonici posizionati in modo da assicurare una certa conformazione coerente con logiche di potere mascherate da retorica del decoro. Mumford aveva sottolineato come l'urbanistica agisce un potere subdolo, invisibile attraverso i dispositivi urbani che escludono e dividono (Sferrazza Papa 2021, 83).

Utilizzando la pratica performativa e coreografica l'artista Elisabetta Consonni riflette, nelle sue opere proprio sul concetto di spazio pubblico, in particolare nel suo lavoro *Ti voglio un bene pubblico*, riproposto in diverse occasioni, riflette attraverso un'azione partecipata sui confini, gli ostacoli che ci troviamo abitualmente davanti durante l'esplorazione quotidiana dello spazio. Consonni lavora con un approccio molto induttivo, non ha un'idea iniziale che vuole plasmare la realtà, ma anzi è il progetto iniziale che viene plasmato e modellato quotidianamente attraverso le relazioni con altre persone o gli specifici contesti che incontra. In questo modo la pratica si fa aperta, riflessiva e di conseguenza complicata ma fortemente radicata e situata nei contesti che esplora. Venendo dalle arti performative Consonni analizza lo spazio per indagare il corpo e la possibilità di movimento di quest'ultimo nello spazio urbano, le relazioni che si creano tra lo spazio e le persone e la possibilità date di lontananza e di vicinanza, di unione e separazione con altri corpi. L'artista ragiona sulla prospettiva del sociologo Simmel (2011) per cui due spazi purché separati da qualcosa, se li percepiamo in relazione l'uno all'altro li stiamo già unendo, anche perché come sostiene Simmel solo

ciò che prima era separato può essere in seguito unito.³⁹

Nella pratica *Ti voglio un bene pubblico* è un gioco che prende forma tra gli elementi di divisione urbanistici dello spazio, come ad esempio cancelli, muri o recinti. Portato in diverse città tra cui Milano, Terni e Padova il progetto mira ad attivare lo spazio urbano attraverso una dimensione ludica e performativa, ispirata alle dinamiche dell'*escape room* e della caccia al tesoro. I partecipanti, inizialmente confinati all'interno di uno spazio pubblico delimitato, sono chiamati a trovare una via d'uscita seguendo una serie di indizi. Suddivisi in due squadre, percorrono itinerari differenti ma paralleli, incontrandosi ripetutamente senza mai poter condividere lo stesso spazio, poiché separati da elementi architettonici che fungono da confine. Nel corso del gioco, ciascun gruppo trova indizi destinati alla squadra avversaria e deve quindi individuare modalità per trasmetterli oltre la barriera che li divide. È proprio la conformazione fisica di questi elementi architettonici a suggerire le strategie di comunicazione e scambio. In questo modo, la naturale componente competitiva del gioco si intreccia con una necessaria forma di cooperazione: per proseguire, i partecipanti devono collaborare con chi si trova dall'altra parte del confine, attendersi reciprocamente, immaginare il percorso dell'altro, scambiarsi suggerimenti e costruire forme di comunicazione nonostante la separazione fisica (Fig. 11 e Fig. 12). Attraverso questa esperienza, il progetto invita a riflettere sul ruolo dei confini nello spazio urbano e sulle modalità con cui essi possono, allo stesso tempo, separare e mettere in relazione corpi, persone e luoghi. Il gioco è preceduto da un lungo lavoro di esplorazione da parte dell'artista; questo è un momento importante perché entrando in interazione con gli abitanti del posto si indaga lo spazio ma si indaga anche come questi lo percepiscono e come essi si relazionano con gli elementi di divisione, con i confini privati. Ciò che Consonni vuole analizzare è la natura degli elementi architettonici di divisione e soprattutto mettere in discussione il concetto per

³⁹ Intervento collettivo on line ,[_TI VOGLIO UN BENE PUBBLICO|SCOMPOSIZIONI COREOGRAFICHE DELLA PERCEZIONE GIURIDICA DELLO SPAZIO](https://ergonomicaproject.wordpress.com/2021/04/23/ti-voglio-un-bene-pubblicoscomposizioni-coreografiche-della-percezione-giuridica-dello-spazio/)
<https://ergonomicaproject.wordpress.com/2021/04/23/ti-voglio-un-bene-pubblicoscomposizioni-coreografiche-della-percezione-giuridica-dello-spazio/>(ultima consultazione 7 giugno 2026)

cui questi “sono fatti così perché servono fatti così⁴⁰”.

Durante un intervento l’artista racconta che la prima volta in cui ha riflettuto su questo tema si trovava ai quartieri culturali Isolotto e sopra un muro c’era un filo spinato con ai lati dei fiori, il filo spinato pur essendo un elemento visivo molto forte e impattante rientra nello sfondo indiscusso e naturalizzato del nostro immaginario della città allo stesso modo dei pezzi di vetro sopra i muri che recintano le proprietà private. Questi elementi nonostante la loro aggressività sono diventati per noi normali, anzi smettiamo di vederli perché sono abituali e condivisi (Consonni Cancellieri 2021). Adriano Cancellieri, sociologo che ha accompagnato Elisabetta Consonni nella creazione di questo progetto ne riconosce la potenza dell’educare all’attenzione e alla consapevolezza che ci sia una compenetrazione tra un ambiente specifico e il corpo. Il gioco aiuta a prendere visione di elementi del contesto che solitamente vengono dati per scontati, la riflessione e presa di coscienza riguardante i muri e i confini permette di non riprodurli, ma potenzialmente trasgredirli, metterli in discussione e trasformarli. In quest’ottica, *Ti voglio un bene pubblico* mette in atto un’operazione che possiamo chiamare di *re-framing* degli elementi architettonici di divisione.

Consonni riconosce come nonostante questa pratica sia molto lontana dalle pratiche coreografiche tradizionali, il suo essere coreografa le dà una postura verso il mondo che la porta a giocare sulla possibilità di movimento su diverse scale, possibilità di movimento in un’accezione personale, in termini anatomici, ma anche in termini urbani, nazionali e transnazionali e poi movimento in quanto immaginazione, ovvero dove può arrivare la nostra mente quanto può creare e spostarsi.

Una cosa che mi piace della coreografia è la possibilità di dare colore e movimento agli spazi e ai vuoti, dare significato ad essi tramite i movimenti e le relazioni tra persone, grazie a questo approccio è potuto nascere *ti voglio un bene pubblico*. Mi piace capire quale sia la relazione di intervisibilità tra le persone e le cose e anche tra l’organico e l’inorganico, l’organico che ha le sue infinite possibilità e

⁴⁰ Ibidem.

l'inorganico che invece ha una sua *fissità*⁴¹

Grazie all'osservazione dello spazio e l'incontro con le persone l'artista, in ogni città che attraversa, viene a conoscenza di quei luoghi che lei indica come "il cuore della questione" ovvero quei luoghi che sono chiusi a tutta la comunità, ma che in passato erano aperti. In una città è un mercato coperto adesso recintato da palizzate, in un'altra è un parco chiuso da un muro. Questi spazi sono stati nel corso del tempo chiusi per ragioni di sicurezza, in quanto il concetto di chiusura e sicurezza si relazionano in un rapporto ambivalente. Chiudere un luogo, innalzare un muro esclude una riflessione, esclude il conflitto o lo isola, e questa modalità blocca la negoziazione di significati, di possibilità, di usi di un luogo. Questi rappresentano degli esempi in cui una norma imposta dall'alto priva la comunità di assumersi la responsabilità verso un luogo.

Come scrive Simmel (Borsari Bronzino 2011), un muro è muto e quindi è fondamentale, se non è possibile abbattere tutti i muri, almeno costruire delle porte le quali comunicano una potenziale apertura, rompono la separazione tra interno ed esterno perché possono essere sempre aperte. Devono essere moltiplicati i dispositivi di apertura, di attraversamento, di appropriazione temporanea, le possibilità di interagire con e attraverso un dispositivo, per esempio trasformando un muro nella tela di un murales o in un'occasione di gioco. "L'importante è che ci sia una porta che le persone possono aprire da dentro e anche da fuori se vuoi farmi entrare.⁴²"

La metafora della porta, rispecchia bene l'azione delle pratiche citate nel capitolo, le quali seppur con le loro inadeguatezze e difficoltà riescono ad aprire degli spiragli nella "città concetto" (de Certeau 2012, 148), che trasudano cura e vicinanza, oltre che dimostrare una molteplicità di possibilità ancora da esperire.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Citazione di una persona intervistata da Elisabetta Consonni durante il progetto *Ti voglio un bene pubblico*, 2019.



Fig. 11 I gruppi partecipanti al gioco si trovano a dover interagire divisi da un muro, Pergine Festival, 2019. Foto di Elisa Vettori



Fig.12 I gruppi partecipanti a *Ti Voglio Un Bene Pubblico* si trovano divisi da una rete, Pergine Festival 2019. Foto di Elisa Vettori.

CONCLUSIONI

Quanto emerso da questo resoconto è frutto di un lavoro di mappatura preliminare di esperienze dal valore trasformativo dello spazio, piuttosto che una ricerca definitiva. Proprio per questo parlare di conclusioni mi sembra prematuro, potrebbe piuttosto essere il punto di partenza di un'indagine più approfondita. La mia domanda iniziale riguardante la possibilità delle camminate transurbane di farsi strumento trasformativo e capace di generare degli effetti innovativi di cambiamento reale nello spazio che abitiamo, fisico ma anche sociale e delle relazioni, ha poi generato molte altre domande che in primo luogo non avevo preso in considerazione.

Un aspetto che emerge in modo potente è proprio la relazione con il corpo e tra i corpi, come vediamo nel progetto di Elisabetta Consonni, *Ti voglio un bene pubblico*, in cui l'esplorazione dello spazio si fa anche coreografia. Qui il corpo diventa protagonista, nell'indagare i limiti fisici che gli sono imposti, che diamo per scontati e invece chiudono e impediscono il dialogo oltre che l'attraversamento fisico. Diventa proprio la relazione con gli altri, l'aiuto reciproco e lo scambio l'elemento per risolvere il gioco esplorativo. Il progetto dell'artista agisce direttamente sulle relazioni tra i partecipanti e quindi in senso più ampio sulla costruzione di una rete. La portata trasformativa di queste pratiche sta proprio nel carattere collettivo che assumono: diventando collaborative estendono il loro campo d'azione e il campo delle possibilità, indirizzando chi ne prende parte verso il rifiuto dell'individualizzazione esasperata che caratterizza la società contemporanea (Manzini 2018).

Le pratiche possono sintonizzarsi in modo sottile sui problemi che debbono trattare, aderendo ai corpi degli abitanti, ai contesti umani, sociali e ambientali. La maggior parte delle esperienze citate nel corso del lavoro infatti, dalle transumanze del collettivo Stalker/osservatorionomade, alle ciclo-passeggiate tra gli uliveti fiorentini della collettiva Ajo-ojo, vedono nella creazione di legami un elemento centrale: legami sia con l'ambiente per conoscerlo, ma soprattutto tra gli abitanti perché siano loro a trovare

nuovi modi di abitare il loro spazio. La camminata ha acquisito la forma di un dispositivo di conoscenza capace di mettere in discussione modalità consolidate di osservazione e interpretazione del territorio, restituendo centralità all'esperienza diretta, al corpo e alla relazione con i luoghi. La città si configura come una costellazione di sguardi, esperienze e pratiche differenti di abitare lo spazio. Non esiste infatti una città unica e oggettiva, ma una pluralità di città vissute, percepite e praticate quotidianamente dai soggetti che la attraversano. Proprio alla luce di questo, la passeggiata si configura come elemento mobile che attiva la circolazione di saperi differenti, provenienti da esperienze, competenze e punti di vista molteplici.

In questo contesto, il sapere tecnico e quello dal basso non si collocano su una scala gerarchica rigida, ma dialogano tra loro, contribuendo alla costruzione di una conoscenza condivisa e situata. La passeggiata diventa uno spazio di ascolto e di scambio, in cui ogni partecipante può contribuire alla lettura e all'interpretazione del territorio. Attraverso l'osservazione, il confronto e la condivisione delle esperienze, emergono criticità spesso invisibili, ma anche risorse e potenzialità dei luoghi. Camminare insieme significa allora, anche, sviluppare uno sguardo più attento e responsabile sul mondo che si abita, riconoscendo il proprio ruolo nei processi di trasformazione dello spazio. Questo rispecchia l'intento della Jane's walk di Livorno, la quale posizionandosi nel progetto più ampio "*A tutti e agli altri benvenuti...*" costituisce un vero e proprio strumento di mappatura creativa dello spazio: le cui suggestioni emerse in cammino diventeranno il punto di partenza delle residenze artistiche che si svolgeranno quest'anno a Carico Massimo. In questo modo il sapere artistico si lega al sapere situato di chi abita i luoghi per realizzare un'arte radicata nella comunità.

Alla luce delle considerazioni fatte è emerso come il camminare prenda il valore di strumento privilegiato di riappropriazione dello spazio e produzione di relazioni, grazie alla sua situazionalità e all'attaccamento fluido con la città che ne coglie le tensioni e cerca di comprenderle.

Fondamentale è stata una frase della presidentessa dell'associazione CUT| Circuito

urbano temporaneo, la quale mi ha detto “nessuno dei nostri interventi è definitivo, perché lo spazio si definisce e ridefinisce continuamente e le nostre azioni con lui”⁴³.

Il significato della passeggiata urbana non risiede tanto nell'impronta stabile che essa lascia sul territorio, quanto nelle porte che apre. Attraverso il cammino si producono conoscenze situate, si mettono in relazione saperi differenti, si sviluppano forme di consapevolezza critica e si aprono possibilità di interpretazione e trasformazione dello spazio. La sua efficacia va quindi compresa non come risultato concluso, ma come pratica processuale capace di generare apprendimenti, relazioni e nuove modalità di abitare il territorio. Allo stesso tempo il fermarsi, l'insediarsi non deve essere letto in un rapporto dicotomico col camminare ma nella sua accezione dinamica di azione di cura e responsabilità verso i luoghi che si attraversano, i due elementi possono essere fasi dello stesso progetto (Careri 2025).

Il paradosso interessante della passeggiata urbana è la sua capacità di offrire uno spazio aperto di infinite possibilità piuttosto che un itinerario specifico e ben delineato. Un altro tema emerso sta nelle criticità che presentano i processi partecipativi, il terreno è alquanto scivoloso e per quanto la parola esprima un concetto meraviglioso, ha ormai acquisito un'accezione ambigua in quanto viene utilizzata soprattutto per creare consenso nei progetti dall'alto. Francesco Careri nelle ultime pagine del suo libro *Camminare e fermarsi* (2025) scrive una frase che mi ha fatto molto riflettere: “La grande moda della partecipazione nasce infatti in epoca neoliberista, prima si chiamava democrazia (Ivi, 228)”.

Il rapporto con le istituzioni, che in molti casi le organizzazioni dal basso sono costrette ad avere per ricevere finanziamenti regionali, nazionali o europei risulta complesso, necessita di compromessi che talvolta inficiano il fine ultimo dei progetti. Di nuovo Careri sostiene che la domanda da porsi per chi organizza progetti non è come far partecipare le persone a cui sono idealmente indirizzati, ma cercare di capire cosa essi hanno già attivato e valutare se si è in grado di parteciparvi (Ibidem).

⁴³ Da una conversazione con Stefania Rinaldi, 28 maggio 2026.

Proprio per questo, una grande risorsa si trova in quelli che vengono indicati dalle istituzioni come vuoti urbani, spazi abbandonati, interstiziali in cui in realtà le persone si muovono lontane dalle rigidità dei progetti. Trovo emozionante chiudere queste conclusioni con un'altra citazione di Careri in proposito

è l'abbandono, termine solitamente usato con la sola accezione negativa, che ha prodotto, e continua incessantemente a produrre, universi sfuggiti al progetto che costituiscono oggi gli spazi più interessanti della città. È in questi spazi che natura e artificio si fondono nel tentativo di ricreare spontaneamente un'ibrida *wilderness* fatta di foglie e di ruggine, di campi infestati dai rovi e skyline metropolitani (Careri 2025, 63)

BIBLIOGRAFIA

Andreola F., Muzzonigro, A., (2025) Dalla retorica alla cura, in *CheFare* (A cura di) La rivista, editoriale on line, n.3, pp. 58-62.

Aureli, D., (2016) Dagli orti urbani alle transition towns, un percorso lungo 40 anni verso la programmazione di esperienze partecipative di tipo bottom-up, in, Talia, M., (a cura di), *Un nuovo ciclo della pianificazione urbanistica tra tattica e strategia*, Roma-Milano, Planum, pp. 185-189.

Azzimonti, O., (2026) Camminare e partecipazione urbana in Daconto, L., (a cura di) *Le città camminabili. Percorsi di ricerca tra sociologia e studi urbani*, Milano, FrancoAngeli, pp. 90-105.

Bandini, M., (2005) *Per una storia del lettrismo*, Gavorrano, TracceEdizioni.

Baravalle, M., (2021) *L'autunno caldo del curatore*. Arte, neoliberalismo, pandemia., Venezia, Marsilio.

Baudelaire, C., (2002) *Il pittore della vita moderna*, Venezia, Marsilio.

Belingardi, C., (2022) I beni comuni generativi di nuove forme di welfare sociale, in Criticity (a cura di) *Futuri Urbani vol III. Città viva*, Firenze, Contrabbandiera editore., pp. 31-45.

Benjamin, W., (2010) *I «passages» di Parigi* (a cura di) Ganni, E., ed. it., Torino, Einaudi.

Berman, M., (2012) *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, Bologna, IlMulino.

Berti, P., (2014) Dal Land Walking alla Locative Art, passi e segni sulla mappa, in *Annali on line. Di Ferrara – Lettere*, vol. IX n.1, pp. 112-131.

Bianchera, J., Caccia Dominioni, P., Lorenzoni, G., (a cura di) (2021) *A Line Made by Walking. Pratiche immersive e residui esperienziali in Fulton, Girardi, Griffin, Long*, Trento, Scriptaedizioni

Bianchetti, C., (2016) *Spazi che contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*,

Roma. Donzelli editore.

Bindi, L., (2025) *Territori in movimento. Ri-gener-azioni in aeree fragili*, Donzelli editore, Roma.

Bishop, C., (2024) *Inferni artificiali. La politica della spettorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella editore, Bologna.

Boeri, S., (2021) *Urbania*, Roma, Laterza editore.

Borsari, A., Bronzino., (2011) *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, Archetipo Libri.

Breton, A., (2003) *Il manifesto del surrealismo*, Torino, Einaudi.

Carbone, S., (2025) *L'arte in preda al possibile. Pratiche di costruzione di comunità*, Pistoia, Gli Ori.

Careri, F., (2006) *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi editore.

Careri, F. (2008) Autodialogo su stalker e i "nomadi", in *MACRAME*, pp. 25-34.

Careri, F., Romito, L., (2014) A piedi nudi nel GRA, in Careri, F., (2025) *Camminare e fermarsi*, Milano, Mimesis Edizioni.

Careri, F., (2025) *Camminare e fermarsi*, Milano, Mimesis Edizioni.

Carrera, L., (2018) *La flânerie. Del camminare come metodo*, Bari, Progedit.

Cartiere, C. Willis, S., (2008) *The Practice of Public Art*, Londra, Routledge.

Cellamare, C., (2011) *Progettualità dell'agire urbano*, Roma, Carocci.

Cellamare, C., (2019) *Città fai da te. Tra antagonismo e cittadinanza. Storie di autorganizzazione urbana*, Roma, Donzelli editore.

Cerruti But, M., Enver Kercuku, A., Setti, G., (2017) *Tensioni urbane. Ricerche sulla città che cambia*, Siracusa, Letteraventidue.

Consonni, E., Cancellieri A., (2021) Il palco di 'Ti voglio un bene pubblico' crea relazioni attraverso i muri urbani in *CheFare*, URL: <https://www.che-fare.com/articoli/bene-pubblico-spazio-urbano> (ultima consultazione 7giugno 2026)

Cresswell T., (2003), Landscape and the obliteration of practice, in K. Anderson, M.

- Domosh, S. Pile, N., Thrift *The Handbook of Cultural Geography*, London, Sage.
- Crispoliti, E., (1977) *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, Bari, De Donato.
- Criticality (a cura di) (2022), *Futuri Urbani vol.I/II/III*, Contrabbandiera editore, Firenze.
- Dal Lago, A., Giordano, S., (2016) *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, Il Mulino.
- de Certeau, M., (2012) *L'invention du quotidien* trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Donegan, M., Lowe, N. (2008), Inequality in the Creative City: Is There Still a Place for "Old-Fashioned" Institutions? in *Economic Development Quarterly*, vol.22 n.1, pp. 46-62.
- Firenzenocost, (2022) Le città invivibili in in Criticality (a cura di) *Futuri Urbani vol I. Città ostile*, Firenze, Contrabbandiera editore, pp. 136-141.
- Foster, H., (2006) *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* trad. it. *Il ritorno del reale L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia.
- Galdini, R., (2017) *Terapie Urbane. I nuovi spazi pubblici della città contemporanea*, Catanzaro, Rubbettino editore.
- Galdini, R., Marata, A.,(a cura di) (2017) *La città creativa. Spazi pubblici e luoghi della quotidianità*, CNAPPC, Roma.
- Gasparo, C., Frangioni, T., Di Marco, A., (2022) Turismo, spazio pubblico e decoro: la buona educazione dei turisti in Criticality (a cura di) *Futuri Urbani vol I. Città ostile*, Firenze, Contrabbandiera editore, pp. 82-95.
- Guelfi, A., (2022) *La condizione ecologica*, Firenze, Edifir.
- Granata, E., (2012) *Amor Loci*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Granata, E., (2021) *Placemaker. Gli inventori dei luoghi che abiteremo*, Torino, Einaudi.
- Grigion,. N., (2025) Tutto al suo posto tranne gli abitanti, in *CheFare* (a cura di) La rivista, editoriale online, n. 3, pp 25-30.
- Gros, F., (2013) *Marcher, une philosophie. Trad. it. Andare a piedi. Filosofia del*

camminare, Milano, Garzanti.

Guerisoli, F., (2022). Arte pubblica: un campo di battaglia del popolare. Processi partecipativi tra spazio urbano e pratiche relazionali. In *Quaderni d'arte italiana #2 – Popolare*. Roma, Treccani.

Harvey, D., (2013) *Città ribelli*, Milano, Il saggiatore editore.

Ivain, G., (1994) Formulario per un nuovo urbanismo, in “*Internazionale situazionista*”, n. 1, giugno 1958, trad. it. *Internazionale situazionista 1958-69*, Torino, Nautilus.

Jacobs, J., (2000) *The Death and Life of Great American Cities* trad.it *Vita e morte delle grandi città: saggio sulle metropoli americane*, Torino. Edizioni di comunità.

Kester, G., (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Oakland, University of California press.

Krauss, R., (1979), Sculpture in the Expanded Field, in *October*, n. 8, pp. 30-44.

Lacqua, F., (2026) Passeggiate urbane e spazio pubblico, in Daconto, L., (a cura di) *Le città camminabili. Percorsi di ricerca tra sociologia e studi urbani*, Milano, FrancoAngeli, pp. 120-134.

Lacy, S., (1995) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art: New Public Genre Art*, Bay press.

Lefebvre, H., (1972) *Le droit à la ville trad. it. Il diritto alla città*, Padova, Marsilio.

Lefebvre, H., (2018) *La produzione dello spazio*, Milano, Pgreco editore, Milano.

Lista, G., Schwarz, A., Siligato, R. (a cura di) (1994). *Dada. L'arte della negazione*. Roma, De Luca Editori d'Arte.

Long, R., in Gintz, C. (1986), Richard Long. La vision, le paysage, le temps, in *Art Press*, n. 104.

Manzini, E., (2018) *Politiche del quotidiano: progetti di vita che cambiano il mondo*, Roma, Edizioni di comunità.

Mareggi, M., (2020) Camminare come strumento per esplorare e conoscere territori: tradizioni disciplinari e sconfinamenti in Mareggi, M., Marchionni, S., (a cura di) *Spazi e corpi in movimento. Fare urbanistica in cammino*, RST edizioni, pp. 41-52.

- Mareggi M., Lazzarini, L., (2021) Urbanistica e cammino: nuovi orizzonti e riscoperte dello sguardo a bassa quota ,in *Urbanistica Informazioni*, n. 289, pp. 1-13.
- Marella, M. R., (2015) Lo spazio urbano come bene comune, in *SCIENZE DEL TERRITORIO*. n. 3 RICOSTRUIRE LA CITTÀ, Firenze, Firenze University press, pp. 78-87.
- Martone, A., (2022) La linea del fronte. Disuguaglianza e conflitto in Criticity (a cura di) *Futuri Urbani vol I. Città ostile*, Firenze, Contrabbandiera editore, pp. 125-135.
- Mazzuccotelli Salice, S., (2015) *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Milano, FrancoAngeli.
- Mehrotra, R., (2010), Foreword in Hernandez F., Kellet, P., Allen, K., (edited by) *Rethinking the Informal City Critical Perspectives from Latin America*, New York, Berghahn Books.
- Montanari, F., Mizzau, L., (a cura di) (2015) *Laboratori Urbani. Organizzare la rigenerazione urbana attraverso la cultura e l'innovazione sociale*, Roma, Fondazione Giacomo Brodolini.
- Nuvolati, G., (2013) *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press.
- Paba, G., (2003) *Movimenti Urbani. Pratiche di costruzione sociale della città*, Milano, FrancoAngeli.
- Paba, G., (2010) *Corpi urbani*, Milano, FrancoAngeli.
- Paone, S., Petrillo, A., (2022) *Pensare urbano con Henri Lefebvre: passato e presente del diritto alla città*, in Criticity, *Futuri Urbani vol I. Città ostile*, Firenze, Contrabbandiera editore, pp. 112-122.
- Pasqui, G., (2018) *La città, i saperi, le pratiche*, Roma, Donzelli editore,
- Pavoni, A., & Tulumello, S. (2018). What is urban violence? In *Progress in Human Geography*, Vol. 42 n.1, pp. 49–76.
- Peck, J. (2005) *Struggling with the Creative Class. International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 29 n. 4, pp. 740-770.

- Perelli, L., (2010) *Public art. Arte, interazione e progetto urbano*, Milano, FrancoAngeli.
- Pioselli, A., (2015) *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano, Johan & Levi.
- Piras, G., & Mazzaglia, S. (2023). A chi appartiene la città? Strumenti di riappropriazione dello spazio pubblico in una città disegnata (ancora) da uomini. Il caso studio di CHEAP a Bologna. *IN_BO. Ricerche E Progetti Per Il Territorio, La Città E l'architettura*, Vol, 14 n. 18, pp. 118–129.
- Pitch, T. (2019), *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*, Roma-Bari, Laterza.
- Ranaldi, I. (2024), *Geografie della gentrification, viaggio nell'Italia dell'iperturismo*, Roma, Gruppo editoriale Tab.
- Ranaldi, I. (2014) *Gentrification in parallelo: quartieri tra Roma e New York*, Roma, Aracne editrice.
- Ranciere, J., (2016) *Le partage du sensible. Esthétique et politique, trad. it. La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, Deriveapprodi.
- Robiglio, M., (2016) THE ADAPTIVE REUSE TOOLKIT. How Cities Can Turn their Industrial Legacy into Infrastructure for Innovation and Growth in *Urban and regional policy paper*, The German Marshall Fund of the United States, n.38, pp. 1-24.
- Rumney, R., (2002) *The Consul, Conversations with Gérard Berréby*, San Francisco, City Lights Books.
- Sandercock, L. (2003) *Cosmopolis II: Mongrel Cities of the 21st Century*, Londra, A&C Black.
- Semi, G. (2015), *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, Il Mulino.
- Sennet, R., (2018) *Building and Dwelling: Ethics for the city, Trad.it. Costruire e abitare. Etica per la città*, Milano, Feltrinelli editore.
- Sferrazza Papa, E. C. (2024), Città ostile e città democratica. Istanze critiche e tentazioni normative, in *Filosofia urbana. Ripensare l'ecologia della città a partire da*

approcci culturali e interdisciplinari, pp. 79-86.

Solnit, R., (2018) *Wanderlust. A History of Walking trad. it. Storia del camminare*, Milano, Adriano Salani editore.

Tiberghien, G., (2006) Prefazione, in Careri, F., (2006) *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi editore

Vazquez, D., (2010) *Manuale di psicogeografia*, Cuneo, Nerosubianco editore.

Vicari Haddock, S., (2009), La rigenerazione urbana: un concetto da rigenerare, in S. Vicari Haddock e F. Moulaert (a cura di), *Rigenerare la città. Pratiche di innovazione sociale nelle città europee*, Bologna, Il Mulino, pp. 19-50.

SITOGRAFIA

Archivio Guerilla spam, URL: <https://www.guerrillaspam.it/173ultrabandiere.html> (ultima consultazione 27 marzo 2026.)

Archivio residenze artistiche Quartieresoccorso, URL: <https://quartieresoccorso.it/residence/laura-camelli/> (ultima visita 4 giugno 2026)

Biserna., E (2011) La primavera romana del collettivo stalker. A zonzo con Lorenzo Romito, *Digicult*, n.64 <https://digicult.it/it/hacktivism/the-roman-spring-by-stalker-wondering-around-with-lorenzo-romito/> (ultima consultazione 3 giugno 2026.)

Coen, E., Richard Long Cerchio di fango in *Larepubblica* URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/05/04/richard-long-cerchio-di-fango.html> (ultima consultazione 2 aprile 2026)

Criticity, URL: <https://www.criticity.org/bussole-urbane/> (ultima consultazione 5 giugno 2026.)

Gori, G., (2025) in *Ilcorrierefiorentino* https://corrierefiorentino.corriere.it/notizie/cronaca/25_agosto_30/hotel-resort-e-studentati-a-5-stelle-a-firenze-quantitativa-libera-oltre-il-cubo-nero-ecco-la-mappa-degli-ultimi-15-anni-87fc3dab-3620-4a95-b41c-32318f7fcxllk.shtml (ultima consultazione 2 marzo 2026)

Hamish Fulton alla Fondazione Antonio Ratti il 4 luglio 1998, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/walking-artist> (ultima consultazione 12 aprile 2026.)

Intervento collettivo on line „*TI VOGLIO UN BENE PUBBLICO*|*SCOMPOSIZIONI COREOGRAFICHE DELLA PERCEZIONE GIURIDICA DELLO SPAZIO* <https://ergonomicaproject.wordpress.com/2021/04/23/ti-voglio-un-bene-pubblicoscomposizioni-coreografiche-della-percezione-giuridica-dello-spazio/> (ultima visita in data 7 giugno 2026.)

Long, R., citato in Coen, E. (1994), articolo su la Repubblica, 4 maggio <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/05/04/richard-long-cerchio-di-fango->

html. (consultato il 10 aprile 2026)

Melandri, A., (2015) *IL VALORE PEDAGOGICO DELLA PASSEGGIATA DI QUARTIERE. BREVI RIFLESSIONI*, URL: https://gspi.unipr.it/sites/gspi/files/allegatiparagrafo/14-04-2015/pellegrino_le_passeggiate_di_quartiere_come_cittadinanza_attiva.pdf (ultima consultazione 21 maggio 2026.)

Pellegrino, V., (2015) *LE PASSEGGIATE DI QUARTIERE COME STRUMENTO DI EDUCAZIONE ALLA CITTADINANZA ATTIVA: BREVI LINEE GUIDA*, URL: https://gspi.unipr.it/sites/gspi/files/allegatiparagrafo/14-04-2015/pellegrino_le_passeggiate_di_quartiere_come_cittadinanza_attiva.pdf (ultima consultazione 20 maggio 2026.)

Rete delle case del quartiere di Torino, URL: <https://www.retecasedelquartiere.org/cosa-sono-le-case-del-quartiere/> (ultima consultazione 17 marzo 2026.)

Quartieresoccorso, URL: <https://quartieresoccorso.it/timeline/laboratorio-soccorso/> (ultima visita 4 giugno 2026.)

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

Il/La sottoscritto/a CATERINA DI BELLA , matricola numero 898887, iscritto/a presso Ca' Foscari al corso di Laurea/Laurea magistrale in STORIA DELLE ARTI E CONSERVAZIONI DEI BENI ARTISTICI, autore/autrice dell'elaborato finale/tesi di laurea **Riscrivere la città dal basso: arte come pratica del quotidiano.**

La camminata urbana come strumento di trasformazione della città contemporanea., relatore/relatrice FEDERICA MARIA GIOVANNA TIMETO, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

- Di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale. Lo strumento utilizzato è stato CHATGPT-4 principalmente per revisionare sintatticamente parti di testo e creare collegamenti più chiari e coerenti nei discorsi. Ho fruito dello strumento principalmente nelle fasi finali di rilettura in tutti e tre i capitoli della tesi, tutte le parti sono poi state rielaborate personalmente e verificate attraverso documentazione.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore/dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.