

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di

FISPPA – Filosofia, Sociologia, Pedagogia, Psicologia Applicata

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze sociali – Interazioni, comunicazione, processi culturali.
CICLO XXXI

**Riappropriazioni territoriali e (in)visibilità dei corpi negli spazi pubblici.
Un'etnografia di tre pratiche effimere.**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Devi Sacchetto

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Annalisa Frisina

Dottorando: Fabio Bertoni

Non sarei mai riuscito a portare a termine il percorso di dottorato, se non fosse stato per il preziosissimo contributo di chi mi ha seguito e incoraggiato.

.

Per questo, vorrei ringraziare:

Annalisa Frisina per l'attenzione con cui ha contribuito al lavoro, per il continuo incoraggiamento e, ancor più importante, per la cura delle relazioni che ha sempre mostrato.

Luisa Stagi e Chiara Pussetti, per le loro preziose revisioni e per le gentili parole nella valutazione del mio lavoro.

Tutte e tutti le/i partecipanti di questa ricerca, certo di aver ricevuto più di quanto possa mai dare, sperando che possiate apprezzare questo lavoro e che la ricerca e le relazioni possano andare ben oltre la sua conclusione "ufficiale", inventandoci insieme nuovi percorsi.

Yassir e Matteo, che la terra vi sia lieve, certo che rimarrete in ogni passo dei vostri amici.

La mia famiglia, per il continuo supporto e sostegno, in ogni mia scelta.

Dario, David, Fulvio, Jessica, Orkide, Valentina, Youssef, non potevo sperare in compagni* di viaggio migliori.

Tutt* le/gli amic* e compagni*, troppe e troppi per poter essere citati, troppo grande l'amore per confinarlo in una sola riga.

Introduzione	3
Cap 1. “The city is my playground”. Leisure practices, quotidianità e spazi contesi	20
1.1 Tre discipline, quante prospettive? Stato dell’arte a partire dalle pratiche della ricerca.....	23
1.2 Ricomposizioni urbane: dalla città weberiana all’approccio delle urbanities.....	44
1.3 Ludic Cities: ripensare la città a partire dai suoi usi imprevisti.....	54
1.4 Corpi e città: sguardi obliqui nella definizione dei concetti.....	68
1.5 L’effimero come spazio del politico.....	83
Cap 2. Il percorso della ricerca. Scelte metodologiche e note riflessive.	96
2.1 Il disegno della ricerca: un’introduzione.....	99
2.2 Etnografie urbane.....	106
2.3 I contesti della ricerca: scelte e percorsi nel lavoro etnografico.....	118
2.4 Ricerca in movimento: un’etnografia urbana multisituata.....	127
2.5 Conoscere Padova: percorsi quotidiani e di ricerca.....	136
2.6 Il visuale nell’etnografia: l’uso delle immagini e il ruolo della visibilità nella ricerca.....	144
2.7 Vedersi: Il corpo dell’etnografo.....	155
2.8 Visioni di insieme: uso e critica delle mappe.....	160
2.9 “L’etnografia come prodotto”: stili e scelte nella scrittura della ricerca.....	168
Cap 3. Territori nella città: uso degli spazi, costruzione dei luoghi e conflitti territoriali	173
3.1 “Spot” del quotidiano: contesti urbani e siti delle discipline a Padova.....	177
3.2 Spostamenti nella e tra le città: i movimenti delle discipline.....	186
3.3 Il luogo come evento: appropriazioni dei siti attraverso storie, memorie e sensazioni.....	200
3.4 Gli immaginari delle discipline.....	210
3.5 Le discipline negli immaginari.....	224
3.6 Spazi contesi e conflitti del quotidiano.....	232
3.7 La città come <i>brand</i> : lo sguardo turistico.....	240
3.8 Che cosa rimane dei festival? Festivalizzazione delle discipline e costruzione dello sguardo spettatoriale.....	248
3.9 Territori sonori: definire gli spazi attraverso i sensi.....	266
3.10 Una certa atmosfera. I territori affettivi delle pratiche.....	274
Cap 4. La radicalità dell’effimero. Territori, pratiche di riappropriazione, resistenze.	283
4.1 Ordinanze, regolamenti, discorso politico.....	285
4.2 «Il circo della gioia e della lotta»: movimenti sociali e organizzazione delle proteste.....	297
4.3 Le regole in pratica: pratiche di polizia tra attuazione delle norme e negoziazioni del controllo.	308
4.4 Sguardi, retoriche e tecnologie del controllo diffuso.....	318
4.5 Città (in)decorese: l’assemblaggio della logica del decoro tra normatività e resistenze.....	326

4.6 “L’attenzione nostra non l’ha data mai nessuno”: riappropriarsi dello spazio attraverso la cura.	335
4.7 I pubblici come legittimazione e l’(in)visibilità dello spazio pubblico.....	342
Cap 5. Corpi (in)visibili: discorsi e conflitti sul corpo in pubblico.....	353
5.1 “Ma tu sei superman!”. L’eccezionalità dei corpi in pratica tra esperienza, incontro e conflitto.	356
5.2 Corpi a rischio, corpi rischiosi.	363
5.3 Governo delle emozioni nello spazio.....	380
5.4 Il genere delle discipline.	391
5.5 Generi e spazi: normatività e resistenze alle configurazioni del genere nella pratica.....	406
5.6 Siamo caucasici: la “linea del colore” nelle pratiche di controllo e nelle resistenze.	413
Conclusioni	419
Riferimenti bibliografici.....	429

Introduzione

Con il mio lavoro intendo contribuire ad esplicitare i nessi tra corpi e spazialità all'interno dei conflitti che riguardano l'uso degli spazi e nelle relazioni quotidiane che si sviluppano nello spazio pubblico nell'incontro tra le differenti pratiche ed attività che lo contendono. In questi incontri, contrapposizioni e negoziazioni, città e corpo si costituiscono vicendevolmente in un rapporto mutuale ed irrisolto.

L'intento di questa etnografia è approfondire quali discorsi agiscono e performano i corpi urbani, quali aspetti della corporeità e dell'esperienza della pratica vengono considerati problematici, in quali modi i criteri politici di organizzazione dello spazio vengono incorporati nelle sensazioni e nelle emozioni del soggetto. In questo tentativo, il lavoro si muove lungo una continua tensione tra forme di controllo e disciplinamento dei corpi nello spazio urbano e pratiche di resistenza e di sottrazione.

L'urbano è il contesto privilegiato per poter prendere in considerazione la complessità e la numerosità degli incontri: la sovrapposizione di soggetti, realtà, attività, pratiche differenti, ognuna con i propri usi e concezioni dello spazio, i propri ritmi, i propri interessi crea una "cacofonia di discorsi" (Amin e Thrift, 2002: 127). Questi incontri si sviluppano in modi differenti, talvolta risolvendosi in una negoziazione tacita e non problematizzata, altre volte aprendo spazi di conflitto, che mettono in discussione la possibilità di realizzare determinati atti nel sito in cui si svolgono e, più in generale, in contesti pubblici, così come la legittimità del soggetto stesso che li realizza di attraversare tali spazialità. Questi conflitti, così come le possibili alleanze e cooperazioni, in cui le pratiche contribuiscono vicendevolmente, rendendo produttiva la copresenza e la contemporaneità data dallo spazio urbano, possono venir letti a partire dai corpi. Le pratiche e i comportamenti che si incontrano partono dai corpi, nel modo in cui essi si muovono, stazionano, operano, danno forma e agiscono sensazioni e costruzioni di significati. È sui corpi che vengono ad operare i discorsi che regolano lo spazio pubblico, creandone dei regimi di visibilità (Jay, 1996) i quali non solo ordinano le pratiche tra adeguate al contesto o "fuori posto" (Cresswell, 1996), ma gerarchizzano e stratificano i differenti soggetti, in base a criteri che passano attraverso il modo in cui i loro corpi vengono visti, differenziando le possibilità e le normatività dello spazio in termini di genere, "razza"¹, generazione, classe, orientamento sessuale, abilità.

¹ Il termine è particolarmente controverso (soprattutto nel contesto italiano) e scivoloso, e richiede da subito un'argomentazione sul suo uso. In accordo con la prospettiva proposta nel dibattito dal gruppo di ricerca

Tra lo spazio urbano e il corpo si sviluppano allora connessioni complesse, non lineari, che rimandano vicendevolmente dall'uno all'altro in un movimento continuo di incontro e messa in discussione, composizioni e ricomposizioni, negoziazioni e conflitti continui. La profondità di questa relazione è colta dalla filosofa femminista Elizabeth Grosz, che la riassume in questo modo:

The city is made and made over the simulacrum of the body, in its turn, is transformed, "citified", urbanized as a distinctively metropolitan body (Grosz, 1988: 242).

Grosz ci permette di andare nel centro della questione di questo lavoro: tra corpo e urbano c'è un rapporto di mutua costituzione: questa affermazione, se indagata, come la filosofa consiglia, nel vivo dei processi che la riguardano, ne permette una rilettura radicale. Entrambi i concetti sono definiti intorno a un'unitarietà, apparentemente indiscutibile, fondata nel senso comune su criteri biologici e medici per quanto riguarda il primo, storico-spaziali il secondo. Secondo quest'ottica, appare impossibile che la città, prodotto pluricentenario di eventi e trasformazioni storiche, retto su una complessità al tempo stesso sociale, architettonica ed economica da renderla sintesi e simbolo stesso sia della modernità, sia della contemporaneità, possa essere costruita dai corpi dei soggetti che la vivono e la abitano. Essi possono modificarne qualche piccola porzione, ma la forma della città continua a rimanere indipendente, connessa con dinamiche, interessi e processi su una scala troppo vasta per poter essere costituita, in quanto città, da loro. Appare impossibile anche che il corpo, qualcosa di considerato come l'esemplificazione di un intimo che è immediatamente privato e personale, retto da regole, ecologie e geometrie interne, possa essere costituito dall'urbano. Anche in questo caso, il singolo corpo può assecondarsi all'urbano e venire modificato da esso, ma rimane profondamente altro, autonomo rispetto all'ambiente in cui si trova ad agire. Porli come elementi in continua costituzione parte da premesse contrarie: è una postura tesa ad evidenziare la costruzione sociale, prodotti storicamente determinati, che vengono continuamente ridefiniti e assemblati attraverso le relazioni. Non c'è alcuna unitarietà data e "naturale", ma dinamiche

InteRGRace (Frisina e InteRGRace, 2018), la decisione di usare il termine risponde a una necessità, in primo luogo politica, di nominare il termine e i suoi processi, sottraendosi a un linguaggio *colorblind* che è parte della stessa ideologia che crea la razza come dispositivo culturale di gerarchizzazione dell'umanità. Il termine viene, allora sconnesso, ed è anzi in opposizione, alla ricerca nei corpi e nelle loro parti di segni di differenza e di inferiorità ed è considerato come il risultato di un atto fortemente produttivo, un "fare razza" (Fleetwood, 2011). In questo processo, la razza è al tempo stesso l'espressione di una relazione di potere e di un abuso, e di un processo di reinterpretazione e resistenza al segno che viene "abitato" da parte di chi questo abuso lo subisce. Ritorrò nel testo, ed in particolare nel capitolo 5 su queste riflessioni.

sociali, politiche, culturali che ne determinano, dietro lo stesso apparire ed essere percepiti come “esistenti”, una normatività che ne governa forze, flussi e processi.

Intorno a questo punto si muove tutto il mio lavoro, teso alla comprensione di quello che mi appare un punto nodale per una comprensione profonda dei processi e delle dinamiche sociali che attraversano lo spazio urbano.

Per poter sviluppare questo punto, ho scelto di realizzare un’etnografia su tre (gruppi di) discipline artistiche e ludiche quali la giocoleria e le arti di strada, il *parkour* e lo *slacklining*.

Le questioni di metodo, così come l’argomentazione della scelta del metodo etnografico, sarà approfondita nel secondo capitolo. Mi sembra opportuno anticipare come il *fieldwork* sia stato svolto nel corso di un periodo di 14 mesi, da giugno 2016 a settembre 2017 e preceduto da un lavoro di contatto e conoscenza delle comunità di praticanti delle tre discipline, con una prima esplorazione dei contesti della pratica. Nella costruzione del dato etnografico, oltre all’osservazione partecipante e alla conseguente scrittura dei diari di ricerca, ho usato materiali visuali, tra i quali fotografie e video sia da me prodotti, sia realizzate dai partecipanti, nel tentativo di rendere “più visuale” la mia etnografia (Frisina, 2016; Pauwels, 2015). Inoltre, ho realizzato delle interviste a partecipanti, le quali si aggiungono alle forme di conversazione più o meno strutturate, realizzate durante le osservazioni.

L’interesse riguardo a queste tre discipline è dovuto alle loro modalità di esecuzione durante gli allenamenti e le esibizioni: sono tutte e tre discipline che vengono realizzate in contesti urbani, in presenza di altre attività, condividendone spazi e pubblici. Anche se le modalità di realizzazione sono profondamente differenti e, tra queste, come si vedrà, tutte e tre le discipline vengono pensate come svolte pubblicamente, anche se rilevanti forme di istituzionalizzazione ne possono cambiare radicalmente i linguaggi e gli intenti. Ciò non implica semplicemente che la loro realizzazione sia “*outdoor*”, in strade, parchi e piazze della città ma, ben più profondamente, che le pratiche della disciplina stessa vengono realizzate proprio nella connessione tra spazio urbano e pubblicità, mettendo allo stesso tempo in discussione i criteri con cui lo spazio possa essere considerato e venga definito “pubblico”.

Penso possa essere qui utile fornire una breve descrizione delle tre discipline, in modo di esplicitarne sin da subito i confini, evidenziando quali pratiche sono in esse incluse: infatti, mi sembra da subito importante precisare come in tutti e i tre i casi abbia cercato di tenere una definizione ampia e flessibile. Il mio interesse sulle discipline è infatti rivolto al modo in cui, nella loro realizzazione, generino delle pratiche che trasformano lo spazio riappropriandosene,

di come i corpi vengano messi in movimento e di quali dinamiche sociali e culturali vengano innestate, mettendo in evidenza le strutturazioni del potere che attraversano lo spazio urbano e lo definiscono: le traiettorie delle discipline, spesso rivolte in termini di frammentazione e distinzione specialistica, sono allora interessanti nel momento in cui agiscono in questi processi e, di conseguenza, richiedono di essere prese in considerazione congiuntamente, facendone poi emergere le differenze.

Per arti di strada intendo tutte le differenti pratiche e discipline di spettacoli artistici e musicali che si svolgono in strade e piazze cittadine, usualmente a titolo gratuito, richiedendo un'offerta attraverso il tradizionale atto di "passare il cappello". Le origini della disciplina sono diverse e frammentate ma sono, comunque, chiare le connessioni con l'arte circense, con il teatro popolare e la commedia delle maschere, con i bardi e i cantastorie. In questo lavoro mi concentrerò particolarmente sulla giocoleria, quindi delle diverse pratiche di destreggiamento e di manipolazione di attrezzi (palle, clave, bastoni, scatole di sigari, *bolas*, *flowerstick*, oggetti di uso comune...) come forma di spettacolo: questo sia perché è una delle più comuni ed importanti forme di spettacolo presenti, con una comunità di praticanti tra le più ampie, sia per il modo particolare e centrale di mettere immediatamente al centro dell'esibizione il corpo del giocoliere e le sue abilità.



[figura 1]. Giocoliera durante un allenamento con *bolas*. Foto mia.

Al tempo stesso, ho incluso nella ricerca anche altri esempi di arte di strada, quali musicisti, statue viventi, ballerini, marionettisti ed acrobati: da un lato, la duttilità dei partecipanti alla ricerca fa sì che ognuno di loro possa svolgere più di un'attività, anche grazie a contesti e momenti di condivisione che costruiscono relazioni tra praticanti di attività differenti, dalle quali nascono amicizie, collaborazioni e contesti ibridi, nei quali le distinzioni diventano più sfocate. Inoltre, ampliare il più possibile la definizione di arti di strada permette di svolgere un continuo lavoro di comparazione, interrogando una pratica con gli strumenti e con le questioni che si sono create nel corso delle osservazioni con le altre.

Il *parkour* è, invece, una disciplina urbana, consistente nell'allenamento a una pratica fisica finalizzata ad individuare percorsi efficaci per spostarsi in ogni tipo di ambiente. I suoi praticanti (i *traceur* o, al femminile, le *traceuse*) cercano di individuare rotte e direzioni usualmente non utilizzate nei loro spostamenti, ad esempio realizzando salti, arrampicandosi su muri, utilizzando come supporto architetture ed arredi urbani in modi creativi ed imprevisi.



[figura 2]. Un *traceur* fotografato in un salto tra due muri. Foto di un partecipante.

Dall'emergere della disciplina che ha le sue origini nell'addestramento militare e che, negli anni Ottanta, è stata reinventata come attività ludica urbana, si sono formate scuole e concezioni differenti, come l'*Art du Déplacement* (spesso abbreviato nell'acronimo AdD) e il *freerunning*. Queste due versioni sono variazioni della disciplina e si differenziano per il maggior rilievo dato alla spettacolarità e all'espressività del gesto, a discapito dell'attenzione che nel *parkour* viene messa sul movimento efficace come criterio definitorio.

Infine, lo *slacklining* è una disciplina che consiste nel bilanciarsi e nel camminare su una fettuccia non tesa (la *slackline*, per l'appunto) sospesa nell'aria e retta da due ancoraggi. In questo cappello generico rientrano numerose modalità di realizzazione: *longline* (con linee da oltre i 40 metri di lunghezza, e che possono arrivare a superare anche i 100 metri), *highline* (linee sospese a gradi quote, può essere realizzata in contesti urbani tra palazzi, oppure in contesti alpini tra due cime montuose), *waterline* (sospesi sull'acqua di un fiume), *rodeoline* (con linee particolarmente "mollì", senza alcuna tensione e che, di conseguenza, raggiungono angoli di inclinazione molto alti man mano che vengono camminate), *trickline* (linee corte, usualmente più larghe e relativamente più tese di quelle tradizionali, su cui i *liner* possono esercitarsi in salti e figure acrobatiche).



[figura 3]. *Liner* in equilibrio su una *waterline*. Foto mia.

Numerose sono le differenze tra le tre discipline (che come abbiamo visto, sono in realtà tre gruppi di discipline e sotto discipline distinte), in termini di “tipologia” dei praticanti², così come tra le pratiche che sono implicate e il rapporto con lo spazio urbano. Nonostante questo, il lavoro non è sviluppato attraverso tre studi separati: saranno esplorate le differenze e le specificità delle pratiche, partendo dai punti che hanno in comune.

Uno di questi aspetti che mi sembra utile introdurre da subito per la sua centralità in tutto il lavoro, è la constatazione di come siano pratiche che usualmente non sono programmate dalle politiche e dal governo dello spazio urbano, non rispondono alla sua pianificazione e, anche se non necessariamente osteggiate, molto spesso non sono volute da chi ha il compito di controllare e di gestire gli spazi urbani in cui le pratiche vengono realizzate. Queste pratiche si inseriscono in spazi fisici e contesti sociali che sono stati progettati, assegnati, amministrati da e per altri soggetti e altri scopi. Gli eventi specifici che vengono generati dalle pratiche protagoniste di quest’etnografia si devono confrontare con questa pluralità e molteplicità di soggetti e di scopi “scalari”. In questo senso, anche la costruzione narrativa e simbolica del luogo deve essere, allora, riletta evidenziandone i legami e le fratture con le altre attività presenti all’interno di interazioni che producono e riproducono relazioni di potere, invece che considerare i luoghi in termini di distanziamento narrativo dalla spazialità materiale e le pratiche di *placemaking* come sconnesse dai processi politici che definiscono i territori.

In questo senso, arti di strada, *slacklining* e *parkour* sono pratiche che si configurano come interstiziali: non semplicemente, come detto in precedenza, hanno come sito privilegiato spazi pubblici che condividono con altre attività e altri usi, ma si relazionano con esse. Le attività che i praticanti incontrano risultano in una posizione di maggior potere, maggiormente legittimate, più solidamente istituzionalizzate e con uno status giuridico affermato, una maggiore rilevanza economica o un’identità maggiormente capace di mobilitare risorse simboliche. Tra queste, le discipline si pongono sempre come *in-between* (Brighenti, 2013) e i loro siti sono, quasi per definizione, dei “piccoli spazi” (Goldfarb, 2007): con questo termine non si intende (tanto) la dimensione geografica dello spazio, la superficie che le pratiche occupano (e riappropriano, come si vedrà a breve), ma in senso *territoriologico*: i territori, come ha evidenziato Andrea Mubi Brighenti (2010a), sono pratiche ed atti che stabiliscono

² In appendice, è presente un elenco, diviso per disciplina dei partecipanti all’etnografia con delle descrizioni in cui metto in evidenza, oltre ad elementi anagrafici sull’età, la provenienza, l’occupazione, anche alcune indicazioni sul loro rapporto con la disciplina, la loro esperienza e i modi differenti di realizzarla e concettualizzarla. I nomi utilizzati nel corso del testo come nell’appendice e le definizioni sintetiche che si usano per caratterizzarne il “ruolo” sono stati scelti dai partecipanti stessi.

confini e soglie che frammentano lo spazio, stabilendo e controllando i criteri di accesso, contribuendo a definirne le normatività. In questo senso, le pratiche interstiziali sono “piccoli spazi”, andando a definirsi attraverso le riappropriazioni di spazi, sottratti temporalmente al controllo e alla gestione delle altre attività che le circondano, e spesso contrastandone i meccanismi di esclusione o di normalizzazione che esse agiscono su attività improvvisate o impreviste.

L’interstizialità delle pratiche non è da considerarsi però come una caratteristica statica: al contrario, la minore legittimazione e la non pianificazione di queste pratiche fanno sì che nella loro realizzazione, si presentino sempre come *forme di bracconaggio* (De Certeau, 1980), trucchi e stratagemmi per approfittare della situazione, cercando di trarne un vantaggio e di indebolire l’efficacia delle forme di controllo e di governo dello spazio che, attraverso le pratiche territoriali, organizzano congiuntamente corpi e spazi. Le discipline protagoniste di questa etnografia si inseriscono nel contesto urbano trovando modalità che, tra le maglie della strategia territoriale delle attività più consolidate, producono spazialità che si caratterizzano per altri usi delle architetture, inventano nuovi significati, seguono ritmi differenti rispetto alle attività circostanti. Nelle stesse pratiche che configurano le discipline, vengono realizzati una serie di gesti e di atti, parte dell’allenamento o dell’esibizione che performano, contemporaneamente, i corpi dei praticanti e gli spazi in cui si inseriscono. I corpi in movimento, quando esso è inatteso e imprevisto, producono spazialità alternative che, attraverso la ripetizione, diventano sempre più usuali, meglio conosciute e più visibili non solo per i praticanti stessi, ma anche per la varietà di altre attività che attraversano quel sito. È quanto Karrhölml (2005; 2007) definisce appropriazione dello spazio: una modalità non pianificata, data da una produzione attraverso l’uso e direttamente connessa al controllo personale e non delegato delle pratiche, in una necessaria presenza corporea, dal vivo e nel vivo dei processi territoriali che si generano dalla pratica. Al tempo stesso, da questo piano più quotidiano, emergono anche delle tattiche territoriali, forme di riappropriazione non solo agite quotidianamente, che si consolidano nella ripetizione e che, di volta in volta, in base alla contesa si ridefiniscono, riadattano, modificano ma anche vere e proprie tattiche: una produzione voluta, intenzionale di spazialità attraverso le pratiche.

Le tattiche si configurano per un tipo di produzione spaziale che agisce sullo stesso piano della strategia, ma in una posizione di potere differente: se la strategia territoriale si pone come distanza, spaziale e temporale, agendo uno sguardo dall’alto e distaccato, la tattica si sviluppa, al contrario, attraverso la vicinanza del contesto, in modo sempre esperienziale e sensoriale.

Se la strategia si sviluppa attraverso la pianificazione e la gestione, interessandosi all'organizzazione dello spazio nella sua globalità, le tattiche, partendo dalle situazioni e muovendosi al loro interno, provano soluzioni alternative che ridefiniscono spazialità e travalicano i territori.

A partire allora da pratiche situate nel quotidiano ed eventi particolari, artisti, *liner* e *tracur* non semplicemente si appropriano di un singolo sito (un determinato angolo di strada, una posizione specifica in un parco) in cui si possano esibire ed allenare, ma producono pratiche che riguardano lo spazio urbano in senso più ampio, le sue caratteristiche, i suoi usi, le sue possibilità impreviste. Nella sovrapposizione di territori limitati, specifici, definiti appropriati a un livello più generale e politico delle tattiche spaziali, le pratiche e la sperimentazione di spazi interstiziali diventano così il punto di partenza per la definizione di un diritto alla città (Lefebvre, 1968; Mitchell, 2003; Costes, 2009) in primo luogo esperito e vissuto, anche nella sua parzialità e contraddittorietà.

Questo punto mi pare del tutto centrale: l'enfasi che pongo al concetto di "riappropriazione", presente sin dal titolo, non richiama infatti una presunta liberazione dalla norma, ma riguarda la tensione, tra i due termini analitici di Karrhölml (e, prima ancora, di Michel De Certeau) di appropriazioni territoriali e di tattiche: il rapporto mutualmente costituente del corpo e dell'urbano si configura nel riconoscimento di come le modalità specifiche delle discipline di essere realizzate non si riducano a un accesso individuale alle risorse incarnate nella città, ma in un diritto di cambiare noi stessi, cambiando la città rendendola più coerente con il nostro più sentito desiderio (Harvey, 2012). Questo rimando continuo tra la situazione e l'evento politico mette in evidenza come il corpo, nei suoi movimenti e nei suoi desideri, diventi una possibilità di comprensione: come Castelli ben evidenzia nel suo lavoro (2015; 2016), il corpo ci rivela come politici, in quanto, da un lato, produce politica e, dall'altro, è contemporaneamente l'oggetto di norme, di discorsi e relazioni di potere che li regolano e che non sono altro da loro. Questa tensione, che già in precedenza ho nominato nel rapporto costitutivo tra potere e resistenza, non viene mai risolta nelle pratiche interstiziali e continua a giocare su una dinamica complessa, che è esemplificata dall'importanza della visibilità come elemento che orienta e ordina le dinamiche sociali che le discipline generano nello spazio pubblico.

La visibilità si articola tra gli sguardi dei praticanti e di chi li osserva, e dal modo in cui le pratiche, gli spazi, i corpi si vedono e vengono visti, attraverso quali strumenti, tecnologici e culturali. Nella consapevolezza dello sguardo le pratiche vengono a ridefinirsi, in

un'interattività dinamica, in cui la visibilità è un processo sociale, una "*vision at large*" (Brighenti, 2010c: 3), nell'intersezione tra visione, potere ed esperienza.

La visibilità è continuamente sospesa in un'ambiguità tra individuazione, riconoscimento e spettacolo: questo aspetto è ancora più evidente nelle pratiche *in-between*, così come nelle attività che assumono una posizione dal margine (bell hooks, 1984) e si radica nel modo in cui la territorialità può essere considerata una pratica visuale. Le pratiche della visibilità sono incorporate e materiali e, conseguentemente, spazializzate. Attraverso la visibilità vengono create e demarcate le distanze socio-spaziali, scrivendo così soglie di prossimità e distacco, riconoscendo ecologie del soggetto e del luogo nei confini. Foucault ha evidenziato i meccanismi di controllo, sorveglianza e disciplinamento che operano attraverso lo sguardo e che si configurano nel rapporto tra potere e saperi, in un governo dei corpi spazialmente organizzato, mentre Goffman attraverso l'idea di "barriere nella percezione" (Goffman, 1963a) mostra la costruzione dei confini all'interno delle interazioni quotidiane come regolate da parametri fisico-spaziali, in cui la percezione intersoggettiva è ridefinita immaginariamente tra convenzioni sociali e interpretazioni delle intenzioni del soggetto.

Al tempo stesso, all'interno dei conflitti e delle contese, essere visti è un aspetto fondamentale del venire riconosciuti, su cui cercare di attivare alleanze, sviluppare narrazioni condivise ed esplicitare punti di vista ed episodi che possano configurare strategie di legittimazione. Le discipline, al tempo stesso, offrono immagini attraverso i corpi in movimento, creando estetiche e caratterizzandosi nella specifica capacità di generare emozioni, nel tentativo di emergere dalla molteplicità di immagini che lo spazio urbano offre continuamente, attraverso una pluralità di media, anche tra loro interconnessi. In questo ambiente eminentemente visuale, si definisce lo spettacolo debordiano: non le immagini in sé, ma le relazioni che si creano tra esse ed i soggetti e tra soggetti in una società altamente spettacolarizzata (Debord, 1967). In queste relazioni, per poter emergere in rapporto con i pubblici, le discipline devono rispondere a caratteristiche che le rendono visibili e che non rispondono al loro essere interstiziale perché riguardano regimi estetici che sono del tutto integrati ed espressione del potere.

Le riappropriazioni, allora, sono modi in cui, nell'affermare una spazialità e riscrivere i criteri territoriali attraverso le pratiche, le discipline scelgono di muoversi in una visibilità cercata come forma di manifestazione della legittimità dei propri stessi corpi di stare in pubblico in forme che possono apparire straordinarie (nel senso etimologico, fuori o al di sopra dell'ordinarietà), autentiche e non spettacolarizzate e, contemporaneamente, cercare di costruirsi delle forme di invisibilità che garantiscano il più possibile una sottrazione al controllo

sociale. L'interstizialità territoriale delle pratiche è dunque anche visiva ed agisce continuamente su più piani: non vengono colmati dei vuoti in modalità meccanica, ma si creano degli spazi, sempre contesi, sempre normati da forze che li agiscono, nel tentativo di spostarsi da un piano all'altro, in un continuo movimento tra visibile e invisibile, centrale e marginale, materiale ed immaginato, ludico e radicale.

La visibilità aiuta a comprendere un ulteriore aspetto di queste pratiche: la loro capacità, nell'essere realizzata, di rendere visibili dinamiche e relazioni di potere che si producono attraverso la loro invisibilizzazione. L'idea che la città possa essere neutra, che lo spazio pubblico sia trasparente ed accessibile a tutti, che i criteri con cui viene pensata e stabilita la vivibilità di uno spazio siano oggettivi e standardizzabili, sono alcuni dei concetti che sostengono processi di invisibilizzazione del potere e del privilegio. Le contese spaziali, le forme di riappropriazione e i travalicamenti dei confini territoriali creano un modo per evidenziare come determinati atti siano possibili ad alcuni e non ad altri, di come determinati corpi possano stare in pubblico solo seguendo alcune condizioni mentre altri non possano accedervi, talvolta anche materialmente.

Ognuna di queste invisibilizzazioni lavora nel mancato riconoscimento del rapporto tra corpi e spazi. L'evidenziare quali siano i meccanismi con cui i due aspetti si danno come unitari e distinti permette allora di individuare i confini e i criteri della normatività urbana, ricostruirne le genealogie e ricercare tra loro connessioni e fratture. I praticanti delle tre discipline di questa ricerca, nella loro pratica quotidiana di conflitti minuti e diffusi, evidenziano come sia sempre possibile poter pensare una non finitezza di questa invisibilizzazione, creando forme di opacità, segni che rivelano il funzionamento di dispositivi.

Se l'incanto di un gioco di prestigio, lo stupore di una camminata sospesa nel vuoto, la creatività di un sentiero impensabile possono svanire nel momento stesso in cui vengono realizzati, la loro capacità di offrire a chi li osserva una suggestione, un punto di accesso nell'interpretazione di dinamiche quotidiane è ben più radicata: è su questo aspetto che si incentra il maggior potenziale interpretativo di situazioni e contesti che per quanto possano apparire come impolitiche, permettono a chi le realizza e a chi ne prende le parti di porre l'accento su "ciò che il politico fa" (Fassin, 2014), con un'intensità che è propria delle pratiche effimere.

Nel primo capitolo, ripercorrerò i nodi tematici qui introdotti, cercando di approfondire in particolare il rapporto tra spazi urbani, corpi e pratiche ludiche ed artistiche. Questo percorso

si apre tracciando una breve ricostruzione dello stato dell'arte, presentando i principali lavori empirici riguardanti *parkour*, *slacklining* e arti di strada, nel tentativo di ricostruire i punti intorno ai quali si è mosso un maggior interesse e quelle che possono essere le nuove traiettorie di studio, cercando di distinguere i contributi specifici delle differenti scienze sociali e degli approcci teorici utilizzati. In seguito, la revisione critica della letteratura è posta in dialogo con due tradizioni di studio più ampie, quali i *cultural studies*, ed in particolare gli studi sviluppati sui *lifestyle sport*, e i *performance studies*. A seguire, provo ad individuare alcuni strumenti per costruire uno sguardo teoricamente informato sulla sociologia urbana e sulle discipline con cui essa dialoga. Nell'impossibilità di poter essere esaustivo o, anche, solo di poter ricostruire uno schema su una tale pluralità di lavori, ho scelto di presentare una posizione classica che muove le mosse dal testo di Weber sulla formazione della città europea. Dai limiti di questo approccio, molto influente negli ultimi due decenni, ho cercato di individuare i punti in comune tra la letteratura sulle urbanità e le autrici e gli autori che si richiamano al cosiddetto *spatial turn*. Una terza parte del capitolo è rivolta al rapporto tra corpi, spazi urbani e gioco: prima si presenta il concetto di *ludic cities*, affrontando il modo in cui il gioco sia stato tematizzato rispetto allo spazio urbano ed in particolare alla sua pianificazione e alla funzionalità, in un percorso che si misura con il pensiero di autori come Henri Lefebvre, Roger Caillois, l'Internazionale Situazionista e Michel Foucault. In seguito, affronterò il modo in cui nella sociologia e nelle scienze sociali è stato sviluppato il rapporto tra corpi e spazi urbani, cercando di organizzarlo intorno a nodi teorici eterogenei, che muovono alcune da prospettive, teorie e studi che rivolgono l'attenzione ai corpi e alle pratiche corporee per evidenziare processi urbani, mentre altre, con il movimento inverso, da uno sguardo posto sulla città si affronta il tema della corporeità.

Gli aspetti principali della lettura della dimensione ludica della città saranno ripresi e ricontestualizzati all'interno dell'ultimo paragrafo, in cui andrò a definire l'uso del concetto di "effimero", valorizzandone la dimensione politica.

Il secondo capitolo vuole raccontare il processo di ricerca, evidenziandone posizionamenti epistemologici, rapporti tra teoria, metodi e pratiche di ricerca. In questo capitolo presento le argomentazioni per cui un approccio etnografico mi è sembrata la strada che meglio mi permettesse di raggiungere l'obiettivo che ha ispirato questo lavoro e che potesse offrirmi lo stile più adatto per farmi le domande di ricerca necessarie nella costruzione del dato, nella sua analisi e nella scrittura del testo etnografico. Evidenzierò come, all'interno di questo approccio, ho cercato di integrare e mettere in dialogo metodi differenti, quali l'osservazione partecipante,

interviste narrative, conversazioni realizzate durante il lavoro di campo, materiali documentali, mappe e materiali visuali, alcuni di questi prodotti da me, altri raccolti grazie al contributo degli stessi partecipanti. Oltre a presentare i metodi utilizzati, saranno esplicitate le scelte del disegno della ricerca, cercando di inserirle in un'argomentazione e in un dibattito che è, al tempo stesso, teorico e di metodo: la scelta della città e delle discipline protagoniste del lavoro, le soluzioni sperimentate per estendere lo sguardo e rispondere alle sollecitazioni offerte dalla cosiddetta "crisi delle rappresentazioni", il mio modo di intendere, applicato allo studio specifico e nel contesto urbano, l'etnografia multi-situata. Oltre ad accompagnare chi legge fornendo gli strumenti per approfondire i metodi con cui i dati sono stati costruiti ed analizzati, questo capitolo intende essere uno sforzo riflessivo sul mio posizionamento in relazione con le e i partecipanti della ricerca, nel rapporto di fiducia e nelle prese di parte nei loro confronti e nelle criticità che sono emerse.

Nel terzo capitolo, tratterò una territorialologia delle discipline, evidenziando il modo in cui le pratiche effimere si inseriscono in contesti urbani già densi di altre attività, più riconosciute e consolidate, con maggiori risorse economiche e simboliche che stabiliscono una posizione di maggior potere rispetto alle discipline dell'etnografia. Il rapporto che si crea tra le pratiche e i siti specifici in cui esse vengono realizzate è complesso, sviluppato su più piani e in continua interazione e trasformazione. Nel tentativo di essere il più chiaro e analitico possibile, ho provato allora a dividere i diversi punti di accesso alle relazioni spaziali, affrontandole attraverso i concetti di luogo, immaginario, territorio. Il capitolo parte da una ricostruzione di quali sono gli "spot", per utilizzare un termine gergale dei *traceur*, ossia i siti fisici preferiti dai praticanti nelle tre discipline, la loro disposizione rispetto al tessuto urbano di Padova e prende poi in considerazione la fitta trama di spostamenti, individuali e collettivi, in connessione tra loro e che creano contatti, confronti, esperienze condivise che continuano a ridefinire la spazialità quotidiana della pratica così come l'orizzonte della disciplina, in una logica anche translocale. Il modo di prendere spazio in questi siti e nel corso di questi spostamenti comporta l'avvenire di eventi, in interazione con l'ambiente e con la sua materialità, così come con gli altri soggetti: i praticanti qualificano il sito con le proprie esperienze, sensazioni e memorie, in un processo di costruzione di senso che avviene in contemporanea all'esperienza pratica del contesto. Parte di queste esperienze e del modo di vedersi in esse non si limita alla spazialità effettiva, ma mette in gioco immaginari e racconti della e sulla disciplina sviluppati in altri luoghi ed in altri tempi, da praticanti stessi così come da media e da realtà più o meno prossime alle comunità di praticanti e informati delle dinamiche che le discipline sviluppano. Allo stesso

modo, l'immagine delle discipline che viene data e circola in modi differenti diventa parte anche delle relazioni che le discipline hanno con gli altri soggetti e con le attività che condividono lo spazio con loro. La seconda parte del capitolo è dedicata proprio a queste relazioni, alla contesa degli spazi urbani e al modo in cui le differenti pratiche costruiscano e contestino territori, creando confini che, di volta in volta, vengono negoziati, controllati, travalicati. All'ultimo paragrafo, è affidato il compito di evidenziare i nessi tra i siti, nel loro essere attraversati da eventi che si configurano contemporaneamente come immaginari, territori e luoghi attraverso una rilettura della produzione dello spazio delle pratiche effimere come eterotopica.

Il quarto capitolo, riprendendo l'analisi dei territori delle discipline, ne mette in evidenza i differenti piani con cui queste si configurano come politiche. Il mio intento è quello di evidenziare i discorsi e le pratiche che governano congiuntamente corpi e spazi attraverso la costruzione di territori, e metterli in contrapposizione con le forme di resistenza che di volta in volta, vengono realizzate dai praticanti, attraverso modalità differenti. Porrò in evidenza l'integrazione tra diversi dispositivi di controllo e gestione: interventi a livello normativo e istituzionale attraverso interventi locali, come i regolamenti e le ordinanze e a livello nazionale con leggi di inquadramento generale, ma anche attraverso la creazione di strumenti quali il cosiddetto "daspo urbano"³ si incontrano con forme quotidiane di sorveglianza dello spazio pubblico, agite dalle forze dell'ordine nelle attività di presidio e pattugliamento, ma anche, in modo ancor più capillare, da cittadini che controllano il proprio vicinato e gli ambienti che vivono e che, anche con forme e intenti che rievocano nelle argomentazioni forme di partecipazione e di civismo, creano forme di sorveglianza. Molti sono allora i soggetti che, in modo differenziato, creano confini e soglie nello spazio urbano, sviluppati in un sovrapporsi di dispositivi normativi, discorsivi, relazionali, tecnologici. Ognuno di questi ha un potere performativo sugli spazi e sui corpi, definendo il modo in cui dovrebbero apparire, quali comportamenti, condotte e posture sono ammesse, in base alle quali i soggetti stessi si regolamentano e si conformano alla normatività espressa. Forme di opposizione continuano a porsi nei confronti di questi dispositivi, talvolta manifestate organizzandosi e organizzando giornate di protesta e cortei, oppure esprimendo individualmente aperta contraddittorietà e rifiutandone esplicitamente i meccanismi, molto più usualmente in modalità più minute,

³ Il termine giornalistico si riferisce alle disposizioni di allontanamento da un luogo specifico o un'area (anche interi quartieri o città) che può essere, su scelta dei sindaci, essere notificati a chi lede al decoro urbano. Il provvedimento è stato rivisto ed esteso dall'allora Ministro dell'Interno Marco Minniti attraverso il dl 14/2017, poi convertito legge.

diffuse, di resistenza, espresse come sottrazione alla visibilità imposta dal controllo, piccoli adattamenti, negoziazioni e stratagemmi che possano permettere di realizzare la propria attività e di contendere lo spazio urbano attraverso le proprie pratiche urbane.

Le differenti modalità di controllo agiscono congiuntamente, senza nessi di causalità netti e definiti, e si intrecciano a vicenda, assemblandosi intorno al concetto estetico-morale di decoro, che ispira politiche urbane e si impone come priorità nel discorso pubblico, attraverso un radicamento così profondo da legarsi alla sensorialità delle persone, naturalizzandosi: ogni sensazione, visione, odore o suono presente nello spazio pubblico che non sia previsto e che, quindi, non venga percepito come “domestico” e confortevole, può venire percepito come degradante, in una continua estensione dei soggetti a cui questa categoria viene assegnata, attraverso meccanismi di individuazione e marginalizzazione sia sociale sia spaziale. Le pratiche effimere allora vengono confuse e unite ad altre attività, in un mancato riconoscimento che mira a rendere illegittimi i loro usi non pianificati e non-scalari dello spazio. Le arti di strada, con la tradizionale modalità di ricevere le offerte per lo spettacolo del “passare il cappello” tra il pubblico vengono confuse con la richiesta dell’elemosina e l’accontonaggio, lo *slacklining* associato alla movida e al consumo di sostanze, il *parkour* equiparato al vandalismo. Al tempo stesso, le resistenze evidenziano uno spazio, “indecoroso” nel rifiuto della mutua definizione e costituzione di degrado e decoro, che si caratterizza come una relazione tra corpi e spazi differente, non differita e non esclusiva, ma fondata sulla cura: il modo in cui le discipline prevedono un’attenzione all’ambiente, ai soggetti che lo attraversano, alla ridefinizione dello spazio pubblico, cercando di espanderne i confini e aprire possibilità che la normatività impedisce. Attraverso la cura dello spazio, le resistenze hanno allora una capacità generativa, creative di sperimentazione e di esperienza.

Il quinto capitolo intende rileggere i processi di territorializzazione evidenziando come costruiscano dei discorsi sui corpi: come già le parti precedenti evidenziano, il corpo è centrale nei conflitti, nel governo delle spazialità e nelle resistenze. Questi processi sono così profondi da non limitarsi a riguardare i corpi, ma da generarli in processi di soggettivazione, così radicati da riguardare emozioni, sensazioni e modi di vedere e di vedersi nella propria corporeità.

Parkour, *slacklining* e arti di strada si definiscono attraverso usi specifici dei corpi, in forme più o meno codificate di messa in atto di movimenti imprevedibili e, per molte persone, imprevedibili fino al momento stesso in cui li possono vedere. Abilità, efficacia e spettacolarità sono incentrate proprio intorno a questo aspetto, alla capacità di realizzare qualcosa di ritenuto impossibile, sfidando gli osservatori a cercare un trucco o a riconoscerne una straordinarietà.

Viene esaltata una dimensione estetica del corpo in movimento che passa anche attraverso relazioni impensate con gli oggetti della disciplina così come con il sito, sia nella sua materialità, sia nella dimensione più simbolica e narrativa. Intorno a questo porsi dei corpi dei praticanti, immediatamente rivolto al rapporto con gli sguardi dei propri pubblici, si costruiscono saperi e forme di insegnamento condivise, che rendano possibile l'esecuzione del gesto tecnico in modalità controllate, che risulti sicuro per il praticante come per il contesto in cui si inserisce. La contesa degli spazi e le forme di territorializzazione di altre pratiche si contrappongono proprio su questo aspetto: la possibilità delle pratiche di essere realizzate in pubblico passa attraverso la concettualizzazione del rischio, declinato attraverso tre discorsi distinti su rischio personale, rischio per le altre persone e rischio ambientale, che vanno tra loro ad intrecciarsi.

Il modo in cui i corpi siano riconosciuti come straordinari o, al contrario, classificati e trattati come rischiosi e contemporaneamente a rischio, mette in evidenza un ruolo delle emozioni nello spazio pubblico. Vissute e pensate come personali, le emozioni sono eminentemente sociali e politiche. Il modo di mobilitare le emozioni vissute dai partecipanti e dagli altri soggetti è un elemento centrale del processo di costruzione di geografie urbane e, al tempo stesso, l'esempio più evidente di come il discorso territoriale diventi corpo, parte di reazioni e istinti di ogni soggetto.

Ovviamente, non ogni corpo è uguale, ed i territori sono differenziati in base a come i corpi vengono visti e classificati. L'attenzione alle dimensioni di genere e di "razza" (così come di generazione, classe, salute) dei processi territoriali è un elemento che attraversa tutto questo elaborato, ma che merita di essere ripresa, in questo capitolo, e sintetizzata negli elementi che la caratterizzano. Andrò ad evidenziare il modo in cui, nelle discipline, si definiscano e vengano performati i generi e la razza, riproducendo logiche e diseguaglianze e riarticolandole all'interno delle pratiche, ad esempio neutralizzando il genere ed invisibilizzando la bianchezza e la loro costruzione in relazioni di potere, o creando degli spazi di specializzazione a cui viene data minor importanza. In quest'ottica, evidenzierò come le *traceuse*, le *giocoliere* e le *liner* oppongono una quotidiana reinvenzione della disciplina, cercando di far emergere modi più inclusivi di intendere la pratica e di realizzarne i movimenti, aprendo spazi di conflittualità interni alla stessa comunità di pratiche. Genere e "razza" vengono allora performati in movimento di resistenza molteplice, che si articola nello spazio pubblico e nei territori delle discipline stesse e permette di riconoscere come la produzione di normatività spaziali e corporee riguarda anche i territori eterotopici delle discipline effimere e, al tempo stesso,

permette di individuare forme creative di sfida e contrapposizione alle norme a partire dai corpi e da come vengono performati.

Cap 1. “The city is my playground”. Leisure practices, quotidianità e spazi contesi

The city is made and made over the simulacrum of the body, in its turn, is transformed, “citified”, urbanized as a distinctively metropolitan body (Grosz, 1988: 242).

La sfida che intendo raccogliere è quella di poter sviluppare gli strumenti teorici ed analitici con cui affrontare il nesso profondo, di mutua costituzione tra corpi e spazi urbani all'interno delle conflittualità e delle contese quotidiane e che implicano la soluzione di una serie di questioni preliminari, che riguardano la concettualizzazione stessa dei corpi e delle spazialità, le motivazioni per cui è nei momenti di conflitto e negli attriti che essi possono essere riletti al di fuori del dato-per-scontato, il ruolo che possono avere le pratiche artistiche, sportive, di gioco in queste dinamiche.

Quanto questo capitolo si propone è fornire una guida ai concetti principali del testo, provando a delinearne i punti più interessanti e, al contempo, quelli più problematici, ancora non affrontati adeguatamente nelle scienze sociali o che, al contrario, sono al centro delle più vivaci dispute. Proverò in questo contesto a collocarmi in alcuni dibattiti (inter)disciplinari, dichiarando così il modo in cui definisco il mio collocamento teorico e l'interesse per certe domande e certi percorsi di ricerca, cercando nei classici della disciplina sociologica e del pensiero sociale, così come nello stato dell'arte più contemporaneo, dei riferimenti da cui partire, per distaccarmene o per ripercorrere filoni di ragionamento.

Il capitolo sarà sviluppato per temi, cercando di tracciare un viaggio concettuale che si muova tra i differenti dibattiti piuttosto che per continuità teoriche tra approcci disciplinari e scuole di pensiero. Una ricostruzione di tutti gli approcci sviluppati sul tema rischierebbe di essere inutilmente enciclopedica o, al contrario, di inserirsi in una conversazione “esclusiva”, che risponde più allo specialismo dell'università liberale e alla sua tendenza a costruire un campo sempre più definito e particolareggiato, piuttosto che all'esigenza ad aprire connessioni tra saperi e discipline differenti (Massey, 1999).

Nella sua sferzante critica alla *grounded theory*, Burawoy (2009) evidenzia il rapporto indissolubile tra teoria e ricerca, in un nesso che precede la pratica stessa: il lavoro del ricercatore è pregno di teoria (e quindi, strettamente connesso con le epistemologie e con le tradizioni che ne orientano lo sguardo) sin dall'urgenza che lo porta a riconoscere un processo sociale, ad avvertire una certa necessità o un interesse nella sua definizione e comprensione, e nel porsi determinate domande, la cui genesi, obiettivi e linguaggi sono teoricamente informati.

Evidenziare la parzialità della propria posizione teorica (così come del proprio posizionamento come ricercatore, come farò nel secondo capitolo) è un modo per distaccarsi dall'idea della ricerca sociale come "indagine" e come "scoperta", affrontando le sfide poste dalla crisi della rappresentazione nelle scienze sociali (Rabinow, 1986).

Questo capitolo partirà evidenziando come siano state affrontate le questioni che animano questo lavoro all'interno degli studi precedenti sul *parkour*, sulle arti di strada e sullo *slacklining*, cercando di evidenziare le contrapposizioni esistenti tra diverse prospettive, le ridondanze e le mancanze nel campo di studi e i punti di contatto con due dibattiti più ampi, che si stanno sviluppando nei *lifestyle cultural studies* e nei *(critical) performance studies*, che si pongono come i campi disciplinari più vicini agli studi sulle tre discipline presentate e che offrono il contesto teorico, gli obiettivi più generali e le prospettive emergenti.

Il terzo campo di studi è quello degli *urban studies*, al quale dedicherò uno spazio differente nella discussione: questo non è dovuto solo alla rilevanza con cui il campo di studio si pone, caratterizzato da un numero sempre maggiore di discipline nelle scienze sociali (nella loro accezione più ampia), da decine di riviste, accademiche e divulgative, che se ne occupano.

Più che riassumerne le specificità del dibattito, presentato di volta in volta nel corso del lavoro etnografico, l'intento del paragrafo sarà quello di indicare cosa si intenda con il termine stesso di città: a partire da come essa viene concettualizzata, cambiano infatti i rapporti tra i saperi disciplinari negli studi, i presupposti teorici, gli strumenti metodologici, le domande, le prospettive future di ricerca.

L'interesse risponde anche nell'intenzione di mostrare una distanza avvertita, nel corso dello studio, ora più marcata, ora affievolita e, in ogni caso, mai risolta con la sociologia urbana⁴, e il conseguente bisogno di riferirmi a un corpo di letteratura più ampio e fuori dal mio collocamento disciplinare come sociologo, cercando di arricchire i miei strumenti attraverso la geografia umana (sociale, culturale ed urbana), gli studi critici di urbanistica e l'antropologia. Partendo dall'individuazione di una radice nei classici (ed in particolare, in Weber) di questo approccio, si presenteranno due ambiti di discussione, quello dettato dal cosiddetto *spatial turn*

⁴ Sarebbe forse meglio parlare di sociologie urbane, riconoscendo come si siano sviluppate tradizioni di ricerca e prospettive differenti. La prospettiva che sto ora discutendo emerge però tra queste possibili direzioni, presentandosi come la traiettoria più "classica" della disciplina e affermandosi, almeno nei contesti europei e anglofoni, come egemone.

e quello dello studio delle urbanità (necessariamente al plurale) come tentativo di uscire dai limiti e dagli assunti della sociologia urbana classica.

Anche se spesso rimangono sottintese negli accorgimenti metodologici, nei dibattiti specifici e tra le citazioni scelte nel sostenere l'argomentazione, le differenti concezioni di cosa una città sia, sono un punto centrale degli studi urbani e ne organizzano le direzioni stesse di ricerca.

Il paragrafo successivo cercherà, ad esempio, di seguire un tema che si ritrova ai margini degli studi urbani e che sintetizzo con l'importante definizione di Quentin Stevens (2007) di *ludic city*. In questo lavoro, l'autore ha il merito di tracciare delle linee interpretative sul rapporto tra la città e il gioco, evidenziandone i possibili punti di interesse nelle scienze sociali, e facendo emergere connessioni tra questa relazione ed autori classici che, in grado differente, ricevono nella sociologia urbana meno importanza di quanto viene loro conferita in altri dibattiti disciplinari: Henri Lefebvre, Roger Caillois, Michel Foucault e del movimento dell'Internazionale Situazionista (ed in particolare di Constant e di Guy Debord). Tutti questi autori, nonostante presentino sensibili punti di differenziazione e di distanza, offrono complessivamente un modo per decostruire la città come unità analitica e riconcettualizzare in modo critico lo spazio urbano a partire da un riconoscimento e valorizzazione del valore politico ed estetico del gioco ed evidenziandone la processualità della costruzione dei suoi confini. Inoltre, parlare di città ludica rimanda direttamente ai contesti quotidiani e agli usi dello spazio urbano, evidenziando come la produzione dello spazio sia sviluppata a partire dalle pratiche e dai corpi.

Per questo, intendo approfondire un duplice movimento, nella lettura del rapporto tra corpo e spazio urbano. Al centro di tutto il lavoro e obiettivo centrale dell'etnografia, il processo di mutua costituzione di questi due aspetti non può essere interamente affrontato. L'idea alla base del paragrafo è, piuttosto, quella di evidenziare dei nodi, attraversati da teoriche e teorici con approcci molto differenti, che condividono l'intento della lettura in un duplice movimento: dalla corporeità verso una ricostruzione della città o, al contrario, dal dispiegarsi dei processi urbani verso il loro rapporto con i corpi. Il mio intento non è allora risolvere questi nodi teorici, ma provare a mostrare i rimandi continui tra corporeità e spazialità. Tali rimandi sono, al tempo stesso, interpretativi, genealogici, metaforici, esperienziali. Dall'altro, nel tentativo di far notare le aporie delle letture che si limitano a una sola direzione e che non riconoscono il rapporto intrecciato in cui corpi e città si costituiscono nella loro relazione l'un con l'altro.

Come la citazione di Elizabeth Grosz posta in apertura del capitolo evidenzia, la mutua relazione che si instaura tra corpi e spazi urbani ne trasforma le stesse definizioni: nel suo testo “il corpo è una concreta, materiale e animata organizzazione di carne, organi, nervi, muscoli e strutture ossee alla quale viene data unità, coesione, e organizzazione solo attraverso l’iscrizione fisica e sociale agita sulla nuda materialità” (Grosz, 1988: 243). La città, invece, viene definita come una rete, complessa e interattiva che connette e tiene insieme, un numero disparato di attività sociali, processi, relazioni, con un numero di relazioni architettoniche, geografiche, civiche, pubbliche, sia immaginate sia reali, sia progettate sia concretizzate (ibid.: 244). Sia nella corporeità, sia nella città, viene riconosciuta ed individuata una caratteristica di incompletezza: entrambi i concetti vengono costruiti come elementi unificati ed unificatori attraverso l’assemblaggio di forme differenti di discorso, in quella che Michel Foucault ha individuato come le *microtecnologie del potere* (Foucault, 1975; 1976b). Intorno alla configurazione di determinati sguardi e di criteri classificatori che città e corpo diventano tali, venendo così ordinati e concepiti all’interno di un ordine del discorso che si sviluppa intorno a dei rimandi continui, dall’uno all’altro. La stretta relazione nel legame definitorio e costitutivo dei corpi, intrinsecamente urbani e metropolitani, e della città, corporea e sensoriale, del potere è evidente anche nell’opera deleuziana, che nella sua analisi e nella sua costruzione di un pensiero non rappresentazionale, non a caso individua linee di fuga al potere attraverso la deterritorializzazione e il corpo senza organi (Deleuze e Guattari, 1980), evidenziando come attraverso la costituzione dei corpi e degli spazi agiscano, si sviluppino e riproducano assemblaggi del potere.

1.1 Tre discipline, quante prospettive? Stato dell’arte a partire dalle pratiche della ricerca.

Le arti di strada, il *parkour* e lo *slacklining*, discipline protagoniste di questa etnografia, hanno una forte capacità evocativa e intrecciano una pluralità di processi e di dinamiche da aver ispirato un buon numero di ricerche e di lavori accademici, avendo una particolare fortuna nelle scienze sociali soprattutto negli ultimi dieci anni. La capacità creativa delle ricerche si caratterizza anche per il non essersi cristallizzate in un filone di studio iper-specializzato ma rimanendo in un dialogo che però trasversalmente attraversa sociologia, geografia, *urban studies*, antropologia, *gender studies*...

Proprio di fronte a questa eterogeneità è necessario ricostruire “lo stato dell’arte” di ognuna di esse, cercando di rintracciare prima di tutto, di disciplina in disciplina, quali siano le linee di ricerca più seguite e, retrospettivamente, quali domande abbiano portato le ricercatrici e i ricercatori a scegliere queste discipline espressive come *case studies* dei propri lavori.

Il *parkour*, a partire dai primi articoli che hanno mostrato interesse per la disciplina, pubblicati dieci anni fa, è stato oggetto di una continua e viva produzione di ricerche accademiche che va di volta in volta consolidandosi e che ha una complessiva diffusione, sia in termini di contesti di ricerca, sia di provenienza e di affiliazioni dei ricercatori, in un interesse che si sta pluralizzando rispetto all’originaria predominanza dei contesti anglosassoni.

Il primo interesse che ha guidato gli studi sul *parkour* riguarda il rapporto tra la disciplina e lo spazio urbano, leggendo la pratica come una forma di espressione di una politicità, pensata in termini di resistenza. Utilizzando un lessico deleziano, nel pionieristico articolo di Geyh (2006), il movimento dei *traceur*, caratterizzato dall’individuazione di percorsi desiderati e come il sistematico tracciare alternative alle condotte normalizzate, viene così descritto:

il *parkour* diventa arte del dislocamento⁵, appropriandosi dello spazio urbano in modi che temporaneamente rompono le logiche del controllo, e implicano la possibilità di uno spazio liscio del desiderio (Geyh, 2006).

Nella stessa direzione pare andare il lavoro di Daskalaki, Stara e Imas (2008), che descrivono il *parkour* come esempio di *radical inhabitation*, ossia come attività urbane che ridefiniscono i discorsi dei trend architettonici totalizzanti nelle città post-moderne, invitando a riconoscere l’architettura per ciò che è: un regno di possibilità, interattività, abitazione e reciprocità (ibid.: 51).

Pur non usando, in questo testo, Deleuze e Guattari come punto di riferimento teorico (né citando Geyh nel corso del *paper*), la loro lettura si concilia con l’idea delle “linee di volo”: pratiche che disegnano e delineano un potenziale di fuga dalla striatura dell’urbano e dalla repressione, aprendo nuove connessioni. Nella sovversione delle restrizioni dello spazio urbano, la dimensione politica, rappresentata come altamente generativa, è identificata nella possibilità. Al tempo stesso, la possibilità è pensata come azione e come orizzonte spaziale:

Il *parkour* riguarda l’abilità dei suoi praticanti di prendere il controllo dello spazio così come è dato, e trasformarlo in un orizzonte di possibilità. [...] la filosofia del *parkour* continua ad

⁵ Nel testo, “art of displacement”, in inglese. La scelta del termine riprende e ricontestualizza l’altro termine utilizzato sin dalle origini per definire il parkour, ossia *art du déplacement*, attribuendone un altro portato interpretativo.

offrire lenti per vedere diversamente gli spazi commercializzati e per concettualizzare le pratiche organizzative in modi più dialogici. (ibid.: 62).

Pur innestando il suo lavoro nello stesso punto teorico, Bavinton (2007) approccia la contestualizzazione della resistenza a partire da una prospettiva differente. Sviluppando il proprio lavoro in una postura prettamente foucaultiana, Bavinton mette in evidenza la configurazione delle relazioni di potere come materialmente e spazialmente integrate nell'organizzazione delle pratiche come campo di possibilità e di costrizione.

Partendo da una concettualizzazione del *parkour* come pratica che interviene in questa logica e che si misura con un potere che è strutturale e al tempo stesso performativo, individua le pratiche della disciplina come forme di resistenze. Queste si pongono non in termini di sospensione e direzione di fuga, ma come riconfigurazione delle restrizioni stesse dello spazio urbano. Un aspetto, fondamentale in questo lavoro, ben evidenziato da Bavinton, è la necessità di limiti, costrizioni e confini nello spazio pubblico per il *parkour*, risultando costitutivi per i discorsi e le narrazioni dei *traceur*, costituendone retoriche e sensazioni.

I praticanti hanno infatti bisogno di barriere, muri, ringhiere, pensate e collocate per regolamentare i movimenti delle persone, senza le quali i *traceur* non potrebbero trasformare le costrizioni in risorse per la resistenza della loro stessa pratica.

Muovendosi in una prospettiva post-strutturalista, sia i lavori di Daskalaki (ad esempio, Daskalaki e Mould, 2013) sia quello di Bavinton costruiscono, se letti insieme, una chiave interpretativa chiara della considerazione dello spazio urbano come prodotto di relazioni e dinamiche di potere materializzate nel sapere architettonico. L'aspetto più importante è che questi lavori evidenziano una tensione, in cui si cercherà di muoversi continuamente anche nel corso dell'etnografia, tra un potere che non è esteriore, ma è costitutivo e produttivo delle stesse pratiche da un lato, di una capacità, anche solo immaginativa di sospensione e sovversione come prospettiva di rottura dall'altra. Il movimento continuo tra potere e resistenza diventa un elemento centrale nella sua impossibilità di essere risolto e si sviluppa negli incroci del pensiero dei due autori, a partire dalla lettura del dicibile e del visibile e della loro configurazione (per una rilettura critica del rapporto tra gli autori, si veda Mogno, 2015).

Se questi lavori hanno evidenziato la pratica come resistenziale rispetto alla configurazione della spazialità pianificata e imposta ai soggetti, altri lavori hanno provato a rileggere il *parkour* come pratica politica a partire dalle stesse configurazioni sul gruppo dei praticanti e sulle soggettività che ne fanno parte. Guss (2011) traccia in questa direzione un parallelo inedito,

leggendo i *traceur* come una possibile moltitudine. I loro movimenti creano una contesa spaziale per l'intero gruppo dei praticanti, contrapponendosi al tempo stesso individualmente e collettivamente ad altre attività e altre pretese spaziali a loro contemporanee. A partire dal fatto che il *parkour* è realizzato spesso in gruppo, le traiettorie dei *traceur* si incrociano e si seguono, mantenendo proprie autonomie, ricomponendosi e scomponendosi nella pratica. A partire da questo, l'autore afferma che, come la moltitudine teorizzata da Hardt e Negri (2004: 225), nella pratica del *parkour* viene a crollare la dicotomia tra "uno" e "molti", in una relazione che è, al tempo stesso, di entrambi e di nessuno: il modo di costruire il gruppo non è allora da leggere come dimensione di appartenenza, nulla toglie, nelle identità e nelle pratiche alla soggettività in quanto autonoma, ma al tempo stesso ha un portato politico di reinvenzione della città e di sovversione della rappresentazione dello spazio, che è comune. Lo sforzo interpretativo di Guss può sembrare per certi versi arduo nel suo essere eccessivamente portato a un'euforia nella capacità di reinvenzione del soggetto in contrapposizione alla città capitalista. Nonostante questo, il punto messo in evidenza è molto interessante e riguarda non solo il *parkour*, ma tutte e tre le discipline prese in considerazione in quest'etnografia: il modo in cui esse vengono realizzate non è mai esclusivamente individuale, anche quando svolte da un solo praticante, né il gruppo determina le azioni e le pratiche dei singoli. In particolare, il merito di Guss è riconoscere come il meccanismo in cui ciò avviene sia eminentemente politico e con una portata radicale nel suo sviluppo, anche se questo non venga politicizzato esplicitamente.

Per concludere le letture politiche del *parkour*, non può non essere menzionato il lavoro di Michael Atkinson (2009). Nel suo lavoro, l'autore legge la disciplina attraverso la lente del "anarcho-environmentalism", ricostruendo una dimensione radicale nel lavoro epistemologico che il *parkour* svolge sullo spazio urbano: il modo di muoversi e attraversare la città del *traceur* è radicato nella conoscenza della sua struttura, che si configura come architettonica, ma anche morale, culturale, simbolica e nel continuo, incessante, sforzo di creare movimenti che si sviluppino al di fuori e in opposizione ad essa. Il punto più interessante di questo lavoro è che il modo in cui questa politica radicale si crea è attraverso un atto che è di *poiesis* sociale ed individuale insieme. Recuperando la figura del *flâneur* nel contesto "tardo-moderno" (ibid.: 174; vedi anche Benjamin, 1997 [1969]), come i *flâneur*, i praticanti del *parkour* si impegnano in una esplorazione esteticamente e talvolta socialmente perturbante della città, attraverso una cinica e vistosa evidenziazione dei suoi limiti socio-politici. Movimenti e forme spettacolari di

teatralizzazione della strada vengono dispiegati, nella *flânerie* così come nel *parkour*, per criticare l'uniformità, velocità e anomia della vita della città moderne.

Questa lettura è al centro di numerosi lavori sulla disciplina che, in maniera più o meno marcata ed esplicita, riprendono il paragone tra pratica e forma d'arte, così come tra movimento e performance. Il lavoro di Atkinson è stato in questo particolarmente produttivo, offrendo una serie di possibili interpretazioni possibili che si muovono su questa linea di comprensione e che dà, come vedremo anche in seguito, la possibilità di tracciare delle linee di confronto e comparazione tra il *parkour* e altre discipline, attività, modalità di vivere lo spazio urbano. Per fare degli esempi, le letture della disciplina attraverso la metafora dei passi di danza (Gravestock, 2016), e quella sviluppata intorno all'idea di coreografia sovversiva (Lauschke, 2010) sono entrambe (dichiarate) debentrici di questa interpretazione. Inoltre, un importante merito del concetto di poetica è che essa stessa è sviluppata nell'effetto politico e disvelatore dei dispositivi di potere che agiscono nella città. La *poiesis*, così come il senso stesso della disciplina, ha luogo solo se intesa come politica: questo aspetto offre allora delle critiche al tentativo dei più recenti approcci fenomenologici di lavori sul *parkour*, che cercano di rileggere, con una maggiore minuziosità il rapporto tra disciplina, spazio e corpo attraverso una prospettiva "esistenzialista" (Clegg e Butryn, 2012; Aggerholm e Højbjerg Larsen, 2017) che muove dai lavori di Merleau-Ponty e Sloterdijk, ma che presta il fianco a una depoliticizzazione della disciplina. Paradossalmente, attraverso una più approfondita prospettiva corporea sul rapporto con il mondo, risultano escluse dalla comprensione le capacità generative e conflittuali.

Il tema della corporeità, in ogni caso, non è di certo nuovo negli studi sul *parkour* ed è una delle tematiche di interesse che maggiormente apre a prospettive ed approcci epistemologici anche radicalmente differenti. Uno tra i più significativi esempi di questa varietà, talvolta inconciliabile, proviene da due tra i primi articoli accademici sulla disciplina, entrambi incentrati intorno al rapporto tra pratica, corpo e rischio e, casualmente, pubblicati pressoché in contemporanea, nelle ultime *issue* del 2008 delle rispettive riviste. Mentre gli psicologi Cazenave e Michel (2008) assumono una prospettiva cognitivista, tesa a misurare la predisposizione ad esporsi a rischi in base alla misurazione (attraverso scale quantitative) dell'autostima, il contributo di Saville (2008) parte da una prospettiva geografica e da un impianto teorico post-strutturalista e non rappresentazionale. Se nel primo caso le premesse, così come tutto il disegno di ricerca del lavoro precedente, rafforzano una narrazione diffusa mediaticamente e nel senso comune del *parkour* come sport estremo e pericoloso ed è

caratterizzato, anche per i metodi utilizzati, da un distacco dai praticanti⁶, Saville, realizzando un'etnografia con i *traceur*, riconosce come elemento centrale della disciplina non la pericolosità, ma il gioco. Questo è pensato nella sua accezione di sperimentazione alternative, con le architetture e con gli strumenti teorici delle teorie non rappresentazionali e si focalizza sulla costruzione di emozioni che sono implicate nel tentativo e nell'apprendimento richiesto per poter stare (e per muoversi) in maniera differente nello spazio urbano.

Seppure anche Saville dia una certa importanza alla paura, presente nel contributo sin dal titolo, il modo di affrontare la questione è del tutto differente: non si muove da una concettualizzazione del ricercatore stesso in un elemento già definito e assunto, ma è prodotto discorsivo, emergente dalle esperienze di campo e dalle interviste e preso in considerazione a partire da come sensazioni e percezioni esperite nella pratica vengano definite e formate, dando una forma all'affetto provato (ibid.: 895). L'autore ribalta allora la concezione comune non solo sulla disciplina ma, attraverso la disciplina, viene riletto, la stessa concettualizzazione della paura: l'autore evidenzia come essa non sia statica, individuale e meramente negativa. Attraverso l'immersione e l'impegno nella pratica, vengono evidenziati le differenti tessiture e colori dell'emozione, molti dei quali non vengono avvertiti come sgraditi e sono frutto di riflessioni e teorizzazioni divergenti, articolate intorno al riconoscimento, nella corporeità dell'emozione differenti tipi di paura e le loro connessioni con la ludicità della disciplina (ibid.: 910).

Il punto delle emozioni, in particolare nella sua connessione con il rischio e le sue connotazioni e forme di controllo rimane un punto aperto di ricerca: a riguardo, è necessario citare anche il lavoro di Kidder (2013b). Al contrario del precedente, il centro dell'analisi non è, però, la costruzione di emozioni attraverso l'esercizio della disciplina, ma la pluralità di pratiche, lette come rituali della disciplina, con cui le comunità di *traceur* cercano di avere un controllo sul rischio, inteso come errore ed infortunio. Attraverso questo lavoro, Kidder apre ai temi che caratterizzano in maniera centrale il suo lavoro⁷: focalizzandosi sulle pratiche di controllo del rischio, viene ad esplicitarsi l'interesse per le interazioni rituali e, in particolare, il modo in cui l'azione, riprendendo il termine di Goffman (1967) possa essere faticosa e come tale si pone allo sguardo del pubblico e crea delle interazioni che, intorno ad esse si definiscono nel controllo e nell'allarme sociale, come nella costruzione e partecipazione ai rituali quotidiani

⁶ Esempio il fatto che, nonostante l'articolo sia scritto in francese, i praticanti non siano chiamati *traceur*, ma venga preferito *parkouriste*.

⁷ Per una visione complessiva del suo lavoro, si rimanda alla monografia, di recente pubblicazione in cui è presentata la sua etnografia nel *parkour* (Kidder, 2017).

rivolti a scongiurare il pericolo. A partire da questo interesse, anche mettendo a critica il suo riferimento teorico più importante, evidenziando come in Goffman l'idea di azione sia altamente (e mai in maniera problematizzata) improntata sul corpo maschile (Kidder, 2013a: 233; vedi anche Scheff, 2006).

La questione di genere è centrale infatti nel lavoro di Kidder (2013a; 2017): lamentando di una mancanza di attenzione alla configurazione mascolina della disciplina, evidenzia come i lavori precedenti sulla disciplina manchino di riconoscere non solo la maggioranza di uomini sulle donne nella pressoché totalità di gruppi di praticanti, ma anche come, più profondamente, la ricerca abbia evidenziato di analizzare i modi in cui nel *parkour* certi praticanti vengano marginalizzati anche quando possono avere un potenziale ancora più trasgressivo di altri, le *traceuse* non solo sovvertono le limitazioni e le barriere nello spazio urbano, ma agiscono anche sulla loro costruzione radicata nei rapporti di genere (MacDonald, 2001). Nell'esclusione delle *traceuse*, la città come luogo maschile viene confermata, anche nella sua attribuzione, resistenziale e sovversiva, del carattere di *playground*: le sfide e il gioco della disciplina diventano il terreno per costruire e performare maschilità, affermando simbolicamente una versione connotata nel genere di azione e all'eroismo, definita intorno alla muscolosità e alla tonicità e attraverso un rapporto attivo e performante dello spazio urbano. Nella stessa direzione di ricerca vanno i lavori di Stagi (2015) e di Wheaton (2016). L'importanza di questi lavori sarà approfondita nel corso del testo, in particolare nei paragrafi 5.4 e 5.5: riprendo qui come Wheaton inviti a una maggiore attenzione all'esperienza delle *traceuse* e agli aspetti che rendono il *parkour* una pratica "dominata" dagli uomini (nel testo, *male-dominated*), anche di fronte a una serie di pratiche che vanno nella direzione dell'inclusività da parte degli stessi praticanti maschi, così come dell'assenza, nell'*ethos* della disciplina, degli elementi che caratterizzano la "maschilità" degli sport tradizionali, come la vittoria a tutti i costi e la riproduzione dell'aggressività. La lettura della Wheaton è in parte discordante da quella di Kidder, leggendo in modo differente la performatività di genere dei praticanti, riconoscendone un ruolo più o meno attivo nella costruzione (o, al contrario, nel superamento) delle differenze di genere nella pratica. I due testi però, congiuntamente, permettono di evidenziare un gioco di costruzione della pratica come maschile, in relazione con il modo di rappresentarsi ed essere rappresentata, che fa sì che alla disciplina siano associati dei valori e delle caratteristiche considerati come immediatamente maschili e difficilmente praticabili dalle donne. Partendo dalla considerazione di come le donne nel *parkour* attraversino confini di genere iscritti nello spazio urbano, Stagi si muove in una direzione differente ed indaga, attraverso lo strumento

analitico del *gender manoeuvring* (Bäckström e Nairn, 2013), le manipolazioni realizzate durante la pratica tra mascolinità e femminilità attraverso le quali le *traceuse* riescono, attraverso la pratica della disciplina, così come nel modo di gestire e regolare la propria visibilità nello spazio pubblico, a performare il genere come una serie di aggressioni, usando il lessico di Butler (1990), ai confini spaziali di genere, che appartengono al tempo stesso allo spazio urbano e alla disciplina stessa.

Ovviamente, nel corso dei dodici anni passati dal primo articolo riguardante il *parkour*, la pratica si è trasformata, mostrando il suo dinamismo, ma anche riconfigurando (e in alcuni casi, problematicamente, negando) la propria opposizione alle forme capitalistiche della città striata di cui ha scritto Oli Mould (2009) in un altro testo di grande importanza ed eco. In particolare, le direzioni più interessanti, nella loro problematica, sono in direzione di una istituzionalizzazione e normalizzazione della disciplina: questo elemento, che andrò a leggere nel corso del terzo capitolo (paragrafi 3.7 e 3.8) nell'intrecciarsi tra aree riservate alla pratica, forme di festivalizzazione e integrazione del *parkour* come "immagine" funzionale a una brandizzazione della città. Questi processi sono da poco oggetto di ricerca: a riguardo segnalo il lavoro di Weathon e O'Loughin (2017) sulle politiche e sul processo di progressiva trasformazione del *parkour* in sport.

Altro lavoro importante sul tema è realizzato da Sterchele e Ferrero Camoletto (2017), sui processi di istituzionalizzazione del *parkour* in Italia, nel quale viene evidenziato il campo di contesa e contrapposizione tra definizioni e visioni differenti sulla disciplina a partire dal processo di istituzionalizzazione all'interno delle associazioni rivolte alla promozione dello sport per tutti, così come nelle procedure di riconoscimento dell'*expertise* necessario per insegnare attraverso certificazioni.

I cambiamenti per la disciplina in direzione di forme di istituzionalizzazione, nella duplice valenza di promozione e legittimazione da un lato, normalizzazione e governamentalità dall'altro sono evidenziati anche dall'emergere di studi sul *parkour* nel contesto scolastico e nell'educazione (Fernández-Rio e Suarez, 2016).

Per concludere con la letteratura riguardante il *parkour*, è necessario evidenziare come la ricerca si sia sviluppata inizialmente all'interno in un nucleo ristretto di ricercatori, concentrato in Università anglosassoni (inglesi, australiane e statunitensi) e limitata a ricerche realizzate in quelle località, sia ora un campo di studi che tende progressivamente ad aprirsi, sia in termini di provenienze e affiliazioni di ricercatrici e ricercatori, sia come contesti di ricerca: tra questi,

senza poter essere esaustivo, segnalo l'importante ricerca di Thorpe e Ahmed (2015) a Gaza, città in cui il parkour ha assunto un ruolo importante per contrastare simbolicamente e comunicativamente l'occupazione israeliana, le violenze e la segregazione urbana; la configurazione dello spazio pubblico tra visibilità e invisibilità nella metropoli brasiliana di São Paolo (Caldeira, 2012), la riappropriazione dello spazio pubblico da parte dei giovani nelle emergenti città globali e la capacità di modificare significati e pratiche delle piazze, sia nella post-sovietica Hanoi (Geertman et al., 2016), sia nella finanziarizzata Singapore (Loo e Bunnell, 2018). Per questo lavoro, particolare importanza hanno avuto il contributo di Lìgia Ferro (2015) sulle comunità di *traceur* di Lisboa e, soprattutto, le ricerche in contesti urbani italiani, concentrate principalmente nelle città di Torino (De Martini Ugolotti, 2015; Sterchele e Camoletto, 2017; Ferrero Camoletto e Genova, 2017; Genova, 2016) e Genova (Stagi, 2015; Benasso, 2015).

Se gli studi sul *parkour* hanno, nelle svariate loro differenze disciplinari, epistemologiche, metodologiche, una genesi e uno sviluppo con un certo grado di "omogeneità", almeno nella possibilità di riconoscerne gli autori che maggiormente hanno contribuito e delle linee di ricerca più o meno affermate, oltre che sviluppandosi in dialogo tra i differenti articoli, molto più frammentato è il panorama dei lavori sulle arti di strada. Contributi importanti a riguardo provengono da discipline e filoni di studi anche molto eterogenei, che spaziano dalla ricerca storica, con uno spiccato interesse alle tradizioni popolari e al folklore fino alla critica artistica, che pone l'accento sull'arte pubblica come performance. Di conseguenza, diventa più difficile ricostruire un discorso coerente su tutta la produzione scientifica nelle scienze sociali, anche a fronte di campi di studio che appaiono spesso autoreferenziali. Quanto proverò a fare è allora, anche nella consapevolezza della parzialità della ricostruzione, interrogare la produzione scientifica sulle arti di strada intorno alle tematiche del rapporto con lo spazio pubblico, della corporeità e della politicità delle discipline artistiche, in modo che diventi possibile segnare un dialogo con lo stato dell'arte sul *parkour*, poco prima presentato.

Nel tentativo di mettere ordine a questa caotica pluralità della produzione scientifica su giocoleria e arti di strada, mi sembra importante partire da tre lavori, per certi versi dei classici per tutti gli studi che sono seguiti e ancora oggi le opere più complesse ed approfondite su questo caso di studio: "The Buskers: A history of street entertainment" di David Cohen e Ben Greenwood (1981), "Passing the Hat" di Patricia Campbell (1981) e l'etnografia di Harrison-Pepper "Drawing a Circle in the Square" (1990).

Il lavoro di Cohen e Greenwood, dal carattere storico, individua nella giocoleria la forma più antica di spettacolo artistico realizzato in luoghi pubblici, individuando le origini nell'antica Roma e accompagnandone le evoluzioni attraverso i diversi periodi storici in Europa, arrivando fino agli anni Settanta del Novecento. Il primo merito del testo è quello di riuscire, visto l'impegno storiografico, ad inserirsi con un ruolo di assoluto primo piano tra i lavori che valorizzano le forme di cultura popolare nel contesto artistico tracciando connessioni dirette con i contesti sociali, cercando di rompere la riproduzione di una distinzione gerarchizzata tra "Arte" ed "arti minori" (si veda anche Shiner, 2001) e storicizzando l'emergere di un'arte pubblica, svolta con scopi estetici e sociali in luoghi pubblici e contesti urbani che, tra gli anni Settanta e Ottanta, si presentava come un'assoluta novità e una sorta di cambio di paradigma nell'arte contemporanea. Inoltre, attraverso un lavoro di ricostruzione dell'evoluzione storica ridefinisce l'importanza delle performance nello sviluppo delle città e le sue trasformazioni sociali, tecniche ed artistiche come intrecciate con i cambiamenti della città e della sua organizzazione stessa.

L'operazione intellettuale è assolutamente interessante ma presenta delle problematicità: tra queste, oltre a non riconoscere e tematizzare le influenze nell'origine e nella ricerca di continuità, invece che nella valorizzazione delle fratture, rende il lavoro storico come un'invenzione di una tradizione (Hobsbawm e Ranger, 1983; Briggs, 1996) che, con l'intento di operare nel presente creando legittimazione e conferendo importanza alla disciplina, stressa definizioni e fenomeni, storicamente situate, applicandole come categorie universali. Per quanto il riconoscimento di prime forme di giocoleria nella Roma dei *ludi circenses* possa essere diventata una tattica discorsiva per il riconoscimento nelle dispute, mobilitando la storicità della disciplina, diventa poco utile nell'individuare il rapporto tra giocoleria e spazio urbano in un contesto in cui sia l'*urbe* sia il *ludus* indicavano "oggetti" sociali differenti rispetto a quelli della contemporaneità. Al di là di questi limiti, i due autori hanno aperto una prospettiva particolarmente florida di ricerca storica: un esempio su tutti, la *special issue* della rivista *Italian Studies* dedicata ai cantastorie e, in particolare, il modo in cui, attraverso una rilettura dell'arte di strada nel Rinascimento (Salzberg, 2016) e nel Seicento (Carnelos, 2016) si vengano a creare connessioni tra la figura dei cantastorie e la marginalità sociale, evidenziandone i rapporti con le disabilità (la cecità, in particolare) e la povertà, contestualizzando socialmente la figura culturale, inserendola in un quadro differenziato di istituzioni sociali (tra i quali le forme di assistenzialismo da un lato, il nomadismo degli artisti

dall'altro) e offrendo una lettura dell'intreccio tra arte e morale che ha caratterizzato la tradizione nazionale.

Il libro di Campbell, lavoro di ricerca sociale restituisce un'immagine degli artisti di strada in numerose città degli Stati Uniti degli anni Settanta, ricostruendo con loro i processi di costruzione di una cultura di pratica, collocata tra professionalizzazione e passione, prendendo in considerazione gli aspetti principali della loro costruzione di senso, relativi alla dedizione nell'applicazione alla disciplina, le abilità e le linee di specializzazione e personalizzazione della pratica, nel rapporto che si crea con il pubblico, fino agli "episodi spiacevoli" con istituzioni e con passanti che non ne apprezzano le esibizioni. Nonostante gli spunti preziosi, ad esempio nelle descrizioni minuziose sulla scelta dei siti dove realizzare le esibizioni, e considerando anche il carattere pionieristico nell'accademia nel proporre una monografia sugli artisti di strada che ne ha conferito un ruolo importante per tutti i lavori successivi, Campbell si muove come interesse su un piano differente rispetto al presente lavoro. La sua intenzione è quella di ricostruire un mondo simbolico condiviso tra i praticanti statunitensi, fondato su elementi delle singole esperienze e di un contesto artistico che ne è sotteso: in questo l'opera è di primaria importanza, realizzando una ricerca che mette in pratica e anticipa le intuizioni teoriche sui mondi dell'arte di Becker, che sarà pubblicato solo l'anno successivo (Becker, 1982).

Più prossimo agli intenti del mio lavoro (esplicitarli nuovamente non fa male), il testo di Harrison-Pepper invece è un'opera etnografica, svolta intorno alle performance artistiche in una singola piazza di New York, Washington Square, evidenziandone i rapporti indissolubili tra spettacolo e ambiente urbano e sul modo in cui la città giochi nella percezione e nella ricezione della proposta dell'artista. L'etnografia tiene insieme più piani differenti, ricostruendo una lettura sociale degli spazi presi in considerazione, nella relazione spaziale nella metropoli statunitense e nella lettura dei gruppi, delle attività e dei flussi che li attraversano, mettendola in connessione con descrizioni minute delle pratiche degli artisti nel loro creare un rapporto con il pubblico, tra la prossemica dei corpi nello spazio e le interazioni, mirate al continuo sforzo dell'artista nel trasformare lo spazio urbano in un palcoscenico teatrale. Su questo confronto e tentativo di trasformazione è fondato un elemento centrale del lavoro. Infatti, la strada come palcoscenico è il motivo conduttore della ricerca: ripreso dalle voci dei partecipanti della ricerca, l'espressione viene usata come immagine ma non come una metafora, nel senso stretto, e i livelli di lettura delle pratiche mirano a mostrare sempre

l'interazione della città, che si pone come costitutiva dello spettacolo, trasformandolo a partire dai suoi ritmi, rumori, colori.

Il rapporto tra disciplina e spazio urbano, a partire da questo lavoro iniziale, è stata approfondita da altri lavori, anche con grandi differenze nelle prospettive teoriche, nel modo di considerare i processi e l'importanza del sito urbano, parte attiva delle relazioni o "semplice" sfondo degli interventi artistici, e nei metodi di indagine sociale utilizzati: per menzionarne qualcuno, l'intreccio tra architettura dello spazio costruito e le percezioni sensoriali del sito nel momento in cui un performer si esibisce, rendendolo un luogo altro è al centro del lavoro di Aventin (2007), mentre la geografa Doubleday (2018), attraverso metodi quantitativi e questionari realizzati in presenza delle stesse performance artistiche, indaga la ridefinizione del luogo in spazi altamente commercializzati mostrando come le espressioni artistiche incontrino gli sguardi dei passanti e creino connessioni e ri-significazioni che divergono dalla retorica di Augé dei cosiddetti non-luoghi.

Tra questi, fondamentale è il contributo offerto da Paul Simpson: inserendosi in un dibattito particolarmente vivo e innovativo negli studi urbani e contribuendo nella definizione delle teorie non-rappresentazionali, cerca di mostrare l'importanza di un approccio post-strutturalista nel porre attenzione alla costitutiva relazione delle pratiche con gli ambienti socio-culturali e materiali in cui hanno luogo (Simpson, 2013). L'attenzione che l'autore pone alla performance come evento, nella sua complessità che la rende, come situazione complessiva, nel suo svilupparsi e acquisire possibilità di essere compresa nell'interazione tra soggetti, luoghi, oggetti, permette in particolare di focalizzarsi sull'emergere di relazioni emozionali. Il ruolo del corpo viene riletto in maniera particolarmente produttiva: "superando" l'interpretazione simbolica ed espressiva della lettura artistica e coreografica del corpo in movimento, spesso poco interessante (ed interessata) alla giocoleria, al mimo e agli spettacoli di strada, basati su routine di movimento abbastanza codificate e standardizzate, il corpo viene riconfigurato nella relazione e nell'interazione, in una prospettiva (che Simpson non approfondisce fino in fondo) in cui i confini della corporeità vengono di volta in volta ridefiniti e ricombinati nelle relazioni.

Altro punto di interesse nell'autore è sviluppato in due articoli in cui, rispondendo al rinnovato interesse per il ritmo nelle scienze sociali (McCormack, 2002), il geografo interroga le "temporalità ibride" (Simpson, 2008: 811) delle arti di strada attraverso la concettualizzazione lefebvriana della "ritmanalisi": le pratiche si inseriscono, nel contesto di Covent Garden di London (ibid.) e nella città di Bath (Simpson, 2012), due dei contesti in cui l'etnografia ha avuto luogo, all'interno di pratiche con altre temporalità, altre scansioni, altre modalità di

organizzare le relazioni intorno al tempo. Le arti di strada creano una poliritmia, data dalla ritmicità lineare dello spazio materiale in cui hanno luogo e quelle frammentate, accelerate, incorporate delle pratiche dei soggetti che condividono lo spazio: performer, spettatori e passanti. L'accento sul ritmo permette di rendere la spazialità centrale nel lavoro, sullo stesso piano dei soggetti e delle pratiche, mostrando i movimenti plurali in cui a vicenda si vanno a trasformare ed innovare, generando un'interpretazione di continuo rimando di influenze e tensione tra soggetti e attori non-umani, senza cadere né nella possibile "trappola" del determinismo spaziale, né riducendo l'ambiente e il sito a mero scenario. L'attenzione ai ritmi delle pratiche e degli spazi urbani ha degli echi con l'attenzione empirica che è stata data alle discipline artistiche nella produzione non solo dello spazio nella sua materialità e nei significati, ma anche nella dimensione percettiva ed in particolare nei *soundscape* che li caratterizzano: il tema, che riprenderò in seguito, e in particolare nel paragrafo 3.9, oltre ad essere stato trattato dallo stesso autore (Simpson, 2014), viene ripreso anche nei lavori di Bywater (2007), Labelle (2010) e Doughty e Lagerqvist (2016).

Nell'ultimo articolo sulle arti di strada dell'autore che prenderò in considerazione (Simpson, 2011), Simpson contribuisce al dibattito sulle regolamentazioni e sulle differenti forme di governo e di controllo delle arti di strada, ponendole direttamente in relazione con la capacità di trasformare il quotidiano degli spazi urbani, in direzioni anche non previste, non volute e, talvolta, apertamente contestate e contrastate dalle istituzioni locali.

Un'interessante lettura del rapporto tra arti di strada e spazio urbano è data da studiosi che lavorano criticamente sugli strumenti e sui processi sociali che investono la sfera giuridica e il diritto. Se la connessione e l'interesse può apparire inusuale, non deve comunque sorprendere: come ha evidenziato Harrison-Pepper (1990: 22) «gran parte della storia delle arti di strada è fondata sulle leggi che la hanno proibita». Questa suggestione è stata approfondita e studiata a fondo da Gerald Groemer (2016). Nel suo ultimo testo, "Street Performers and Society in Urban Japan, 1600–1900: The Beggar's Gift" viene realizzata una ricostruzione storica dettagliatissima e complessa delle performance di strada in Giappone, vero e proprio tassello fondamentale, per quanto spesso dimenticato, nella produzione culturale popolare giapponese, offre degli spunti inediti e centrali per un pubblico ben più ampio di quello specialistico a cui, in primo luogo, si rivolge l'autore. L'opera, partendo da una base metodologica, nella difficoltà di trovare fonti approfondite e non semplicemente contestuali su eventi ed espressioni effimere, in un contesto culturale basato sullo spirito confuciano di disdegno per lo stupore e la meraviglia, riguarda più apertamente ogni ricerca che cerca di costruire interpretazioni su

pratiche apparentemente non strutturali, interstiziali e che, concepite dal contesto sociale in cui si svolgono come mondane e di importanza irrisoria, non ne affrontano e colgono la complessità e la significatività. Al tempo stesso, anche se la ricerca ha luogo in spazio e temporalità radicalmente distanti, la modalità di lettura del fenomeno la rende ricca di spunti utili, a partire dal modo in cui la pratica delle performance di strada viene letta dall'autore come uno spazio di resistenza: i performer sono nella gran parte *hinin*, letteralmente traducibile con "non-umani", termine con cui venivano indicati i "reietti", il sottoproletariato (prendendo in prestito e anticipando di un paio di secoli il termine marxiano) composto da indigenti, senzatetto, persone disabili, buddhisti mendicanti. Nel testo vengono a più riprese raccontati, con uno stile per certi versi etnografico, i modi in cui attraverso le performance artistiche realizzate per strada, acquistano e godono, anche se solo temporalmente, di una importanza di prestigio e di rilievo che permette di ottenere, attraverso l'elemosina e attraverso opportunità che si sviluppano nelle situazioni. Altro punto di grande interesse, e forse interesse principale del lavoro storico dell'autore, i cambiamenti politici e sociali che il Giappone ha attraversato nel corso di quattro secoli permettono di evidenziare il modo di definirsi e ridefinirsi dello spettacolo, al tempo stesso tradizione popolare e sapere pratico e di resistenza, in una serie di processi situati, che mostrano adattamenti alle evoluzioni del periodo storico. Questa analisi, profondissima nel suo sviluppo, offre allora una pluralità di suggestioni, in uno sforzo immaginativo, con cui interrogare il presente.

L'intervento di istituzioni culturali, mirate a sanificare e professionalizzare il lavoro attraverso l'invenzione di una tradizione "di Stato" è una forma di governo della disciplina che, nel modo in cui attraverso la professionalizzazione e la costruzione di una storia ufficiale e di un portato simbolico alternativo, in un contesto e un'atmosfera sociale e legale sempre in evoluzione, offre degli spunti per leggere il conflitto intorno all'autenticità e alla sussunzione (pubblica o privata) delle forme di arte e delle pratiche interstiziali, anche come strumento di "pacificazione" del conflitto sociale e di governamentalità di pratiche potenzialmente politiche.

Anche Simpson (2011) evidenzia la centralità per le performance di strada del rapporto con le istituzioni e con la legge, evidenziando i caratteri di contrapposizione e conflittualità che emergono nel momento in cui l'immaginario proposto dalle arti di strada non corrisponde con il tentativo della città postmoderna di caratterizzarsi simbolicamente, attraverso "un non so che" di creativo, un'atmosfera progettata e costruita politicamente, che non necessariamente concorda con quanto proposto dai giocolieri e dagli artisti, che possono essere considerati eccessivamente legati alle tradizioni invece che innovativi, o di una creatività "semplice",

amatoriale e artigianale, di fronte al tentativo di presentarsi come città delle avanguardie e della futuribilità. L'articolo, mettendo in evidenza la contrapposizione tra la dimensione generativa dell'arte di strada in termini di incontri nel quotidiano e le forme di controllo e regolamentazione nella città inglese di Bath, dove ha svolto l'etnografia, apre a due considerazioni importanti: evidenzia la politicità delle discipline circensi e artistiche nell'inserirsi nel quotidiano cambiandone e sospendendone i ritmi usuali (come vedremo a breve), e inserisce le politiche pubbliche in un campo di contrapposizione tra immagine della città e immagine delle arti di strada, tra possibilità di messa a valore (economico, ma anche simbolico e politico) o necessità di marginalizzazione ed espulsione. La letteratura sviluppata sul tema relativamente all'*aerosol art* (nella contrapposizione tra *writing* e *street art*) è in questo aspetto particolarmente efficace (Flessas e Mulcahy, 2018): attraverso un'attenzione accademica importante, in un dibattito ricco e articolato, ed al tempo stesso molto specifico, che non è possibile qui approfondire nel dettaglio, da un lato viene messa in evidenza come la realizzazione di scritte e disegni sui muri da parte dei *writer* sia la visibilizzazione di un "desiderio ingovernabile" (Halsey e Young, 2006) e della presenza nello spazio pubblico di soggetti spesso esclusi o marginalizzati (Austin, 2001), dall'altro la creazione di interventi di *street art*, spesso proposti e finanziati da istituzioni pubbliche o da soggetti commerciali e aziendali, che costruiscono una contrapposizione tra "arte" e "vandalismo" (Ferrell, 1996; 2004; Dal Lago e Giordano, 2016), mostrando da un lato l'intreccio di interessi, di cui i praticanti stessi sono protagonisti attivi, che possono muoversi nello spazio urbano intorno a pratiche interstiziali, dall'altro individuano intorno alla definizione di autenticità un campo di conflitto e di possibilità di resistenza (Merrill, 2015) che riguardano significati e capacità di interpretazione in relazione al contesto spaziale (Chmielewska, 2007) e alla temporalità della pratica (Schachter, 2008).

Un ultimo punto che si intende qui affrontare riguarda la politicità delle discipline artistiche: il tema attraversa, come ho cercato di evidenziare, numerosi articoli che approfondiscono poi i temi affrontati poco prima. Al tempo stesso, in questi, la capacità politica delle arti di strada è posta, in un certo senso, come premessa della capacità degli spettacoli di strada nel colpire e coinvolgere gli osservatori e nel trasformare negli usi, nei significati e nelle emozioni i luoghi fisici.

Altri autori, al contrario, hanno ricostruito le potenzialità politiche delle arti di strada in un modo più analitico: un importante esempio di questo sforzo è dato da Visconti, Sherry Jr., Borghini e Anderson (2010) che, collocando il proprio lavoro nell'incontro tra la ricerca sugli

spazi pubblici e gli studi sull'impatto critico dell'estetica, provano ad individuare una categorizzazione dei differenti effetti politici dell'arte di strada, dalla dimensione più quotidiana alla forma più ideologizzata, evidenziandone gli elementi di confronto e di conflitto, tra dialettica e dialogicità, con altri attori coinvolti nella gestione e nell'accesso allo spazio pubblico. Pur concentrandosi principalmente, soprattutto negli esempi, sulla *street art* [sic, ibid.: 514], il loro lavoro può essere ampliato ad ogni forma non solo di arte, ma di espressività che si pone allo sguardo pubblico in spazi non dedicati ad esso. Tra le categorie interpretative le più interessanti sono forse la prima e l'ultima proposta, che fungono da "poli" di un *continuum* in cui ogni evento performativo artistico si muove. L'arte è politica nell'essere un modo attivo per singoli e per gruppi di marcare il luogo: gli autori attraverso un gioco di parole in inglese, mostrano una corrispondenza tra *marking place* e *making place*, evidenziando come attraverso l'intervento artistico si raccontino storie e pongano questioni nello spazio urbano, le quali, attraverso l'evocatività del gesto, possono muoversi dalla forma esplicita di antagonismo ad assumere un valore sociale attraverso l'esteticizzazione. Al tempo stesso in contrapposizione analitica e in interazione nello sviluppo empirico su questa forma più minuta ed esperienziale della costruzione del luogo attraverso il suo marcamento con dei segni degli spray sul muro come un gesto di danza o una presenza fisica e immobile di una statua vivente, sono le forme di ridefinizione discorsiva della città come spazio e come bene comune, e la crescita di forme di occupazione e di appropriazione politicamente rivolte al reclamare e all'ottenere la possibilità di attraversare lo spazio urbano.

Ad integrare questo sforzo teorico e analitico, per definizione rivolto alla semplificazione e alla riduzione a tratti comuni e linee ordinatrici, le ricerche su casi specifici permettono di evidenziare meglio, in modo situato storicamente, socialmente e politicamente, come le arti di strada abbiano avuto un ruolo nei conflitti urbani e nelle lotte politiche, diventando un repertorio politico in trasformazione, utilizzabile su scale translocali. Le ricerche di Gandolfi (2012; 2016) e l'opera di Don Stone e Zoghbi (2011) sulle pratiche artistiche e il loro portato pedagogico rivoluzionario durante le cosiddette "primavere arabe", gli *ephemeral interventions* messi in atto come nuovo linguaggio politico durante Occupy Wall Street (Murphy e O'Driscoll, 2015), le forme di *art activism* in Argentina raccontate dalla antropologa Holly Eva Ryan (2015a) e la ricostruzione delle differenti riconfigurazioni del rapporto tra arte e politica in Brasile, Bolivia e Argentina nell'opera collettanea curata dalla stessa autrice (2015b) sono tra gli esempi più vividi a riguardo, ed integrano letture sociopolitiche di processi di ampia portata con la sensibilità etnografica a partire dagli interventi artistici etnograficamente studiati.

Mi limito per ora solo a nominare un punto di partenza teorico fondamentale per quanto riguarda la politicizzazione delle arti di strada: l'opera del critico letterario russo Michail Bakhtin, ed in particolare il suo testo "Rabelais and His World" (1984), ha dato origine, a partire dalla concettualizzazione del carnevalesco, ad una serie vastissima di lavori, che sarebbe limitativo ridurre esclusivamente allo stato dell'arte sulle pratiche artistiche di strada⁸.

Se per necessità di organizzazione del testo e chiarezza espositiva lo stato dell'arte sulla ricerca nel *parkour* e nelle arti di strada, è stato necessariamente parziale, per quanto riguarda lo *slacklining* la ricostruzione può permettersi di essere più precisa: ad eccezione di alcuni articoli in campo medico-ortopedico e neuropsichiatrico, che partono dalla disciplina per indagare la fisicità dell'equilibrio o le possibilità di integrare la pratica nella riabilitazione da infortuni, è stato, infatti, pubblicato un solo contributo.

Il lavoro di Lionel Chavaroché considera lo *slacklining* come un'attività fondata su un comportamento psicologicamente non spontaneo, l'equilibrio precario, in cui i praticanti implementano strategie per tenere sotto controllo situazioni spiacevoli e intense emozioni usualmente associate a valenze negative, riuscendo a cambiarne di segno verso sensazioni spiacevoli ed eccitanti.

L'articolo segue l'orientamento e lo scopo dell'opera collettanea in cui è inserito (Andrieu et al., 2018) e attraverso il concetto di ecologia del corpo, si concentra nell'interpretazione della relazione tra ambiente e propriocezione delle sensazioni, emozioni e dei saperi incorporati, in modi di individuare nuove forme di comprensione e di percezione nella pratica sportiva. In particolare, Chavaroché mette in evidenza la costruzione sociale e discorsiva delle emozioni e tracciandone una lettura come lavoro sul e del corpo, così come abbiamo già visto con il lavoro di Bavinton (2007) sul *parkour*, anche se da un approccio teoricamente molto differente (e meno vicino a quello assunto in questo lavoro).

Accanto a questo ultimo lavoro, seguendo un criterio di somiglianza delle discipline, anche se svolte in contesti radicalmente differenti, possono forse essere citati i (comunque esigui) lavori sull'arte circense del funambolismo, tra i quali si ricorda il *Traité du funambulisme* di Petit (1997) e il lavoro autoetnografico di Giulia Schiavone (2016), impegnata nella lettura del funambolismo come pratica pedagogica. Inoltre, c'è una piccola ma significativa produzione interna alla stessa disciplina, con dei manuali, scritti dalle e dai praticanti più conosciuti e

⁸ La trattazione del lavoro di Bakhtin e della sua lettura del carnevalesco sarà in ogni caso ripresa nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, evidenziando come possa essere utile a delineare una lettura politica delle pratiche effimere.

influenti (Balcom, 2005; Ashburn, 2011; Heinz, 2011; Izzo, 2016), testi divulgativi nei quali vengono tenuti insieme consigli pratici e tecniche della disciplina, storie ed evoluzioni dello *slacklining* dalle origini ad oggi, spiegazioni e condivisioni della “filosofia” della pratica e dello spirito con cui è praticata. Usualmente rivolti ai principianti, anche se ben conosciuti e letti anche dai più esperti, permettono una prima ricostruzione della disciplina, delle sue dinamiche e delle costruzioni di senso condivise, attraverso la posizione particolare di un praticante ben riconosciuto all’interno della disciplina che comunica la propria pratica verso un pubblico ancora esterno alla comunità di pratiche ma non generico, bensì di “novizi”. L’assenza (con queste poche, per quanto riguardevoli, eccezioni) di lavori riguardanti lo *slacklining* pone una questione, che cercherò di esplicitare meglio nel prossimo capitolo, nel paragrafo 2.3, sulla scelta dei casi di studio e sulla visibilità, in ambito accademico, delle differenti discipline: la concentrazione di studi verso certe attività e pratiche da un lato, il disinteresse dall’altro deve far porre degli interrogativi su cosa sia immediatamente attraente per lo sguardo dei ricercatori e cosa sfugga e quindi, evitare di applicare schemi interpretativi sviluppati su una disciplina sull’altra senza avere la cura di rendersi conto di quanto quella lettura sia parte delle pratiche su cui si è svolta la ricerca e quanto centrali siano quei criteri di visibilità che hanno portato ad includere nel dibattito certe attività, escludendone altre.

Al contrario, può essere più teoricamente produttivo misurarsi con letterature e campi di studi più ampi, che possono suggerire chiavi di lettura più ampie. Nel mio caso, ho individuato due approcci che resteranno trasversali in tutto lo svolgersi del ragionamento e che permettono di intercettare dibattiti specifici su tematiche centrali della ricerca che emergono dal lavoro di campo.

Il primo di questi, è un filone di ricerca che parte dai *cultural studies* e si sviluppa negli studi culturali dei *lifestyle sports*. Sin dal testo di Nancy Midol (1993) si è diffusa un’analisi di quelli che vengono definiti inizialmente come nuovi sport o, seguendo una prima definizione fornita dall’autrice, “*whiz sport*”. L’interesse verso una serie di sport che negli anni Ottanta iniziavano ad emergere globalmente, sia in contesti urbani sia in spazi “naturali” e alpini, dallo *skateboarding* all’alpinismo, dallo *snowboarding* al *parkour*, viene in primo luogo posto sul portato simbolico che appare come in forte contrapposizione con gli sport “tradizionali”:

Questa cultura è estremamente differente da quella ufficiale promossa dalle istituzioni sportive. La cultura dei *whiz sport* è sostenuta da gruppi di avanguardia che sfidano l’incoscienza difesa dell’ordine esistente che la società francese ha definito negli scorsi due anni. Questi gruppi

hanno ardito di praticare comportamenti trasgressivi e creare così nuovi valori (Midol e Broyer, 1995: 210).

A partire da questo primo lavoro, differenti etichette (sport di azione, postmoderni, alternativi, estremi, postindustriali...) hanno iniziato a caratterizzare queste attività e i lavori che iniziano ad indagarli, anche in connessione con i contesti geografici dei ricercatori, lo stato del dibattito pubblico e delle produzioni culturali e, quindi, della “comprensibilità” e alla possibilità di equivocare l’oggetto di studi: ad esempio, Rinehart (1998; 2000), uno degli autori di maggiore importanza in questo filone di studi negli Stati Uniti, utilizza “*alternative sports*” al fine di distinguere il proprio lavoro dalla retorica mediatica degli *extreme sports*).

Tra questi, il termine di *lifestyle sport*, utilizzato in particolare dalla sociologa Belinda Wheaton, ha il merito di evidenziare come questi sport oltre e, ancor prima, che essere discipline atletiche, siano considerate degli stili di vita: i praticanti sono in cerca e sviluppano attraverso la comunità di persone che condividono l’attività, uno stile di vita peculiare e spesso alternativo, che conferisce loro una possibilità di riconoscersi nella pratica non solo in quanto attività, ma come elemento spesso di primaria importanza per la propria costruzione identitaria (Wheaton, 2004). Pare immediata la connessione, più volte tracciata dalla stessa autrice, con gli studi sulle controculture, evidenziando come similamente le culture di questi sport sviluppino *identity politics* localmente situate e pratiche che coinvolgono svariati aspetti, apparentemente non connessi con la disciplina, in quanto attività sportiva, ma che vengono configurate intorno ad esse (Hetherington, 1998). Rispetto alla tradizione degli studi culturali di Birmingham, la centralità data alle pratiche permette di liberare l’interpretazione di queste culture dalla dinamica di automatica subordinazione rispetto alla cultura egemone, che è inclusa nella stessa definizione di *sub-culture*. In particolare, la contrapposizione viene realizzata a partire da due concetti elaborati nella definizione del *C.C.C.S.*: quello di distinzione e di resistenza. Per quel che riguarda il primo punto, le culture non vengono più concepite come delle singolarità isolate dal contesto socio-culturale nel quale si muovono, ma i confini sono porosi, in un continuo movimento di inclusione e sovversione da un lato, di sussunzione e istituzionalizzazione dall’altro (Berzano e Genova, 2011). In questo senso, il modo di intendere la resistenza viene riletto. Il punto rilevante non è quanto affermato, nell’ambito delle critiche a Stuart Hall e colleghi da autori che hanno provato ad evidenziare come non esisterebbe più “una cultura dominante coerente, alla quale una subcultura possa esprimere una resistenza” (Muggleton, 2000: 48), ma piuttosto su come non si sviluppi in termini antagonistici nel dualismo tra resa e resistenza, intese come contrapposte, ma la resistenza sia una capacità di

aprire spazi di alternativa all'interno degli stessi campi di normatività, a partire dal mostrarne i dispositivi di funzionamento. Il merito complessivo dei *lifestyle studies* è il modo in cui affrontano un *practice turn* (Cetina et al., 2001). Partendo dall'analisi delle pratiche e di cosa viene fatto, l'analisi viene invertita nel rapporto tra struttura e cultura rispetto alla tradizione di Birmingham. Le subculture non sono qui considerate come diretto prodotto della classe, ma le diseguaglianze e le strutture del potere (spesso lette con sguardo intersezionale, si veda ad esempio Wheaton, 2013; Knijnik et al., 2010; Sisjord, 2015) vengono lette a partire dall'agire quotidiano, non come assi di dominio predeterminati, ma come performati continuamente, in un movimento in cui le culture sportive evidenziano per differenza e per contrapposizione delle dinamiche di discriminazione nella società, nello sport, nella città e, al tempo stesso, configurando i propri confini, definizioni e linguaggi ne realizzando delle altre al loro interno e in termini di limiti (formali e, molto più spesso, taciti) all'accesso (Wheaton, 2003).

Un'altra possibile direzione di interesse è data da quel campo, anch'esso profondamente interdisciplinare e plurale, costituito dai cosiddetti *performance studies*. Sviluppatisi a partire dagli studi letterari ed artistici, con lo scopo di tracciare nuove possibilità interpretative e di analisi, che non partissero più dalla singolarità dell'opera e dai canoni artistici e critici di riferimento, ma che si sviluppassero in connessione con i processi sociali e culturali che si inseriscono nella pratica artistica. Più che sul prodotto, completo e finito, in questi studi l'attenzione viene posta sulla performance, considerata sia a partire dai processi che sottendono la produzione, sia a partire dai contesti in cui si inserisce nel momento in cui viene realizzata. Rispetto alle tre discipline protagoniste dell'etnografia, le arti di strada sono quelle che maggiormente vengono prese in considerazione nei *performance studies*, in particolare nelle modalità che più esplicitamente richiamano l'arte pubblica (Conquergood, 2002; Kaye, 2000), in continuità con gli studi umanistici in cui la prospettiva emerge. Ciononostante, gli strumenti analitici che vengono forniti in questo campo di studi possono essere estesi anche a differenti tipi di attività, sia nelle arti di strada, sia più vicine agli sport urbani. In particolare, essi permettono di rimettere al centro dell'analisi un aspetto che spesso viene tralasciato, e riguardano la gestualità, la corporeità e l'estetica del movimento: attraverso questo campo di studi viene data importanza alla dinamica sociale innestata dalla pratica ma partendo dal modo in cui, nei suoi movimenti, nei suoi codici e linguaggi, essa viene incorporata in processi culturali e dinamiche di potere.

Il campo di studi è, sin dalle sue origini, molto aperto e differenziato, a partire proprio dall'intenzione non normativa di definire la performance in maniera accurata e restrittiva:

Richard Schechner (2002) invita a tenere la definizione il più aperta possibile, in modo che possa rappresentare un “ampio spettro” (Schechner, 1988) di concezioni, perché solo attraverso questo movimento di apertura teorica è possibile affrontare “le sfide necessarie per rendere la performance il mezzo di comprensione storica, sociale e culturale” (ibid.: 6). L’importanza che Schechner, uno degli autori più noti e autorevoli, attribuisce a questa definizione larga, volutamente immersa nei processi e nelle dinamiche che si intendono prendere in considerazione, sottrae gli studi sulle performance da ragionamenti su cosa possa essere o meno inteso come arte e quali criteri la definiscono e ne permettono la comprensione: avvicinandosi alle scienze sociali, il movimento teorico proposto è opposto e finalizzato alla ricontestualizzazione e orientamento dell’arte come inserita in contesti sociali e in campi discorsivi. Se è proprio in questo intento, inteso come un ribaltamento del rapporto tra arte e società rispetto alle tradizioni accademiche (Harding e Rosenthal, 2011) che i *performance studies* si rivelano particolarmente utili per le scienze sociali, per lo stesso motivo richiedono una costante rilettura critica che distingua, all’interno dell’unitarietà della discussione, i differenti modi in cui il termine viene utilizzato (Vujanović, 2012).

Da un lato, il termine viene usato, seguendo il senso comune, come categoria ontologica: la performance è un determinato artefatto, un prodotto dell’azione, indipendente da essa (ibid.: 66). Questo punto di partenza, molto più vicino alla critica artistica tradizionale, rende difficilmente conciliabile, anche terminologicamente, la lettura congiunta con ricerche che considerano la performance una pratica (o un insieme di pratiche). Anche rimanendo nella seconda prospettiva, emergono distinzioni rilevanti. Da un lato, con riferimento alla performatività di genere di Butler (2004) e la coreografia sociale di Hewitt (2005), la performance è lo strumento analitico-interpretativo per comprendere le categorie spaziali e temporali che sottostanno alle convenzioni e ai protocolli sociali predefiniti che costruiscono e presentano il soggetto stesso che le realizza, definendo le proprie caratteristiche e definizioni attraverso le pratiche. Questa prospettiva è ben differente dal cosiddetto approccio drammaturgico che considera la performance come metafora ed analogia del sociale. Prendendo spunto da Goffman (ed in particolare, dal suo primo lavoro, “The Presentation of Self in Everyday Life”, 1959), viene sviluppata una lettura del sociale attraverso i concetti tipicamente teatrali, di scena, fuoriscena, ruoli, copioni, maschere, ... La distinzione tra i due approcci, anche se talvolta è possibile esplorarne intrecci e punti di contatto, è enorme: se nel primo caso l’interpretazione del potere è al centro delle teorie, e la performance è il punto di accesso a un potere diffuso e produttivo, che nelle pratiche si costruisce e si riproduce,

plasmando attivamente l'ordine del discorso, nel secondo l'attenzione alle interazioni più che alle soggettività fanno sì che l'uso della performance diventi una chiave di interpretazione del sociale. Dire che lo spazio pubblico è una performance sottende in primo luogo che esso sia *come* una performance, ossia che in essa possano esserci elementi forniti per ricostruirne la complessità. A creare una disconnessione tra le due prospettive, non è tanto la centralità data al tema del potere, che per quanto non sia sempre evidenziato come centrale, è leggibile con entrambe le prospettive in un modo complesso e articolato (Ghosh, 2013; Taylor, 2008). Se questa precisazione si rende necessaria, è proprio per porre al centro il tema della corporeità della pratica. Le performance costituiscono il corpo, nella momento stesso in cui esse sono realizzate nei suoi usi e movimenti: l'esistenza di un corpo e di un soggetto al di fuori e prima della performance e l'esistenza di una pratica, e con essa, di una politica e di un'estetica che riguardi e ricostruisca il corpo. In altri termini, nel primo caso viene riconosciuto un primato della pratica sul soggetto (e sul corpo), nel secondo, il soggetto precede la sua azione.

1.2 Ricomposizioni urbane: dalla città weberiana all'approccio delle urbanities.

In questo paragrafo, tra i diversi modi di ricostruire gli sviluppi della sociologia urbana, intendo evidenziare due rotture rispetto alla modalità con cui è intesa classicamente la disciplina, che mi sembrano particolarmente rilevanti per il lavoro, sia per il modo proposto di affrontare lo studio della città e dei processi urbani, sia perché permettono il dialogo con discipline affini, capace di porre nuove domande allo sguardo sociologico.

Gli autori che hanno sviluppato, da un lato, il concetto di *urbanities* e, dall'altro, la svolta teorica ed epistemologica definita *spatial turn*, hanno contribuito non solo a sviluppare nuovi strumenti analitici e metodologici nello studio dei processi urbani, individuando il terreno di incontro tra autori e prospettive differenti, ma hanno accompagnato un cambiamento nel considerare la città nelle sue possibili letture: come prodotto di processi sociali, come attore di processi sociali che in essa si realizzano e come campo di contesa e di definizione.

Un testo di importanza capitale per tracciare lo sviluppo del concetto di città in sociologia è il saggio *Die Stadt* di Max Weber, scritto tra il 1911 e il 1914, e pubblicato come volume dell'opera *Economia e Società*, nel 1921. Quest'opera, usualmente non considerata come centrale nel percorso teorico del sociologo tedesco, è fondamentale però in un gran numero dei più influenti testi di sociologia urbana dell'ultimo ventennio.

L'autore non aveva l'intento di fondare una teoria della città, e quest'opera è funzionale nel suo intento di comprendere quale rapporto si sia instaurato tra il soggetto urbano e quello statale, in termini di dominio del potere. In particolare, Weber colloca la legittimità del potere come una esclusiva prerogativa dello Stato e si interroga sull'evoluzione di quelle forme di potere illegittimo e consapevole, proprie della città medioevale e dei Comuni.

Seguendo quest'evoluzione del potere, Weber traccia la genesi della città in parallelo con lo sviluppo della modernità, delle sue istituzioni e del capitalismo, accentuandone sia il carattere rivoluzionario e liberatorio rispetto ai vincoli feudali e all'ordine familiare, sia evidenziando come si caratterizzi in contrapposizione con lo Stato moderno. Tra gli aspetti più rilevanti di questo lavoro storico di Weber vi è la rottura con una tradizione sociologica, rappresentata da un lato, da Tönnies (2011 [1887]) e, dall'altro, da Durkheim (2016 [1893]), i quali propongono una lettura della formazione della città all'interno del mutamento tra comunità e società nel primo, tra società semplici e complesse nel secondo. Nonostante le differenti posizioni di valutazione, con il primo dei due autori che formula un giudizio sullo sviluppo urbano molto più critico e nostalgico nei confronti della vita rurale comunitaria, a fronte di una lettura più positiva nel secondo, il quale considera questo mutamento in un'ottica evoluzionistica di crescente complessità.

Weber colloca l'evoluzione della città in un momento storico differente, molto più recente di quanto facciano i due autori precedenti e con una complessità maggiore e più ambivalente delle dinamiche con cui si afferma. L'importanza di questo passaggio viene riposta nella lettura non demografica (ad esempio, in termini di emergenza di concentramenti di popolazione in aree ristrette) della città, ma essa viene considerata come una formazione sociale complessa, nella quale si possono distinguere ordini differenti di costruzione della città. In particolare, la definizione che viene fornita è fondata su una prospettiva economica e politica di un agire comunitario, che pur senza essere rivolto puramente all'agire razionale secondo lo scopo (fondamento della cessione della violenza legittima allo Stato), diventa una chance collettiva per raggiungere obiettivi dei singoli (Ferraresi, 2014). Weber, ovviamente, conosce storicamente e menziona l'esistenza di città prima dell'epoca dei Comuni, ma analiticamente considera queste come "oggetti" differenti, non rispondendo a quelle caratteristiche della città moderna, ed in particolare la possibilità di detenere quella forma di intesa che, con il sorgere della borghesia, concepita nel periodo medievale come "Stato nello Stato", fu una forma di "affratellamento" rivoluzionario.

In questa operazione di ridefinizione della città su un piano politico, sviluppata in una direzione contemporanea e antagonista dello Stato moderno, Weber non si limita ad indicare una genealogia della città europea (e, in primo luogo, italiana) come suo caso di studio e di interesse. L'argomentazione è tale per cui la definizione stessa che viene fornita della città è costruita intorno a quella forma che si è sviluppata nell'Europa occidentale: la città europea diventa la forma perfetta della città, quella che meglio risponde a un idealtipo che si vorrebbe generale e che replica delle specificità storiche assumendole a principio definitorio. Tra questi, il fondamento del dominio urbano nella borghesia e nel principio di affratellamento (*Verbrüderung*) che viene direttamente connessa dall'autore all'idea di fratellanza cristiana, individuando in essa il principio non razionale su cui si fonda la coesione sociale urbana al di fuori dal principio di razionalità.

L'importanza del testo è testimoniata dal modo in cui ad esso fanno riferimento alcuni dei lavori più importanti della sociologia urbana, tra i quali il più influente ed esplicito nel tracciare il debito con l'approccio weberiano è Patrick Le Galès (1999; 2002) che, insieme al gruppo di studi urbani "Cities are back in town" di Sciences Po è una figura di primissimo rilievo nel dibattito. L'approccio weberiano ha però delle criticità, parte dell'impianto teorico, ed in parte conseguenza del clima politico ed intellettuale in cui l'opera è stata scritta e delle fonti a disposizione, ma che continuano ad essere ripercorse nelle sue riletture, se non vengono messe adeguatamente a critica.

La prima di queste critiche riguarda l'aspetto già introdotto dell'eurocentrismo: già Said in *Orientalismo* (1978) aveva evidenziato come Weber crei, nella sua lettura, un'autocelebrazione della città europea, sulla base della quale ogni descrizione di città che hanno avuto sviluppi storici differenti veniva comparata: il presupposto è che ogni specificità della città fosse da leggere come distanza dall'idealtipo europeo, una distanza che non descrive differenze ma segna mancanze ed incompletezze. Goddard (1999) in particolare, studiando la città islamica, mette in evidenza le linee, esplicite e sotterranee, parte di un pensiero culturalmente radicato con la Germania di inizio secolo e nelle fonti a disposizione, in cui la definizione della città weberiana sia connessa con il cristianesimo. Al di là della discussione riguardante la possibilità di leggere con gli strumenti dell'orientalismo la parzialità dell'analisi weberiana e la sua pretesa universalizzante (per una lettura alternativa, si veda ad esempio Nafissi, 1998), gli effetti sulla sociologia urbana sono riassumibili in due direzioni: la prima è la riproduzione di una gerarchizzazione della stessa città europea, attraverso la pressoché totale ignoranza dell'Europa cosiddetta dell'Est e in particolare di quella "slava". Dall'altro, gli approcci classici della

sociologia urbana negano o trascurano l'importanza della "razza" come elemento di strutturazione della città (Picker et al., 2018). Ne derivano così letture che, ponendo al centro la rilevanza economica, concentrano l'analisi sullo sguardo di classe nell'organizzazione dello spazio urbano, invisibilizzandone l'intersezione con l'organizzazione razziale e non riconoscendo la connessione tra lo sviluppo delle città europee e dei suoi processi di *governance* con la storia coloniale europea, che ne è stata per certi versi "laboratoriale" per i processi instaurati nelle (e tra) città europee (Picker, 2017; Lacroix e Desille, 2018).

Il limite dell'approccio weberiano diventa, in questo punto, una problematica della sociologia urbana, anche oltre il riferimento specifico al classico: ne sono prove la marginalizzazione di W.E.B. DuBois nel dibattito (Morris, 2015), così come l'assenza di riflessioni sul rapporto tra "razza" e città, perfino in autori e autrici di primissimo piano e fondamento di approcci critici come Harvey, Ong, Zukin, Sassen.

La seconda critica che può essere mossa alla concettualizzazione della città in Weber e negli autori che ad esso si rifanno, riguarda la configurazione stessa della città. Come abbiamo detto, la lettura della genesi del potere urbano, sviluppatosi in diretta connessione con la nascita della borghesia e del capitalismo, evidenzia come la città sia un prodotto storico, economico e culturale, in trasformazione in base ai conflitti in atto, la fondazione su un principio di associazione di democrazia liberale fa sì che le possibilità e la scalarità dei conflitti siano limitati a una sfera politico-economica e inseriti in una dinamica liberale. Altri terreni di contesa del potere, così come forme e pratiche, sia che siano esse maggiormente radicali, sia che agiscano come sottrazione, rispetto al piano su cui la città si è sviluppata, non possono, in Weber, essere considerate come produttive, essendo al tempo stesso fuori dalla legittimità statale e dalla razionalità della città.

Questa critica è fondata sulla considerazione della città come un prodotto sociale, ma al tempo stesso ne viene proposta una lettura unitaria, dai confini certi e dalle caratteristiche definite: l'unicità della città corrisponde a una direzione univoca del mutamento. La composizione e la scomposizione dei processi urbani su piani e livelli differenti non può essere affrontata a partire da questa prospettiva. Al contrario, processi che pongono in discussione la finitezza della città, come i processi di informatizzazione della città e di *sprawl* urbano, o la sua unità, come le *gated communities*, sono stati letti come "la fine della città" (Cairncross, 1997; Hall, 2003) a partire da uno schema definitivo e interpretativo che non permetteva di leggere la pluralità e la connessione tra le differenti spazialità del conflitto.

Una prospettiva critica a questa lettura omogenea e unitaria della città si muove a partire da una rilettura degli studi dell'economia politica urbana, evidenziando i limiti e cercando di aprire a una prospettiva più multidimensionale (Manzo, 2013). In particolare, Gottdiener (1985) cerca di individuare come i modelli urbani (insediativi, usando il suo termine, influenzato da una concezione “minima” della città), sono da intendere come il prodotto mai completo di differenti sistemi di organizzazione sociale, che si struttura verticalmente come orizzontalmente, a partire dalla strutturazione di forze economiche, politiche e culturali, in relazioni con le traiettorie individuali e parzialmente modificate nell'imprevedibilità delle pratiche sociali.

Questa prospettiva permette una convergenza con un'altra importante tradizione degli studi urbani, quella lefebvriana, che ha suggestivamente parlato di “esplosione degli spazi” (Lefebvre, 2015), concetto poi ripreso analiticamente da Brenner (2013) nel sostenere come la città possa essere compresa come una sovrapposizione di scale e matrici geografiche, al di fuori di una cornice unitaria, che obbligherebbe a un *frame* troppo ristretto per individuarne delle spinte che ne portano all'espansione, alle connessioni e alle frammentazioni e, dall'altro lato, troppo rigido ed ampio per poterne comprendere i processi che la dividono, polarizzano o frammentano (Till, 2012; Allegra et al., 2015).

Brenner, in particolare, affronta la questione in termini di quel processo che identifica come *re-scaling* (Brenner, 2004), cercando attraverso di esso di superare lo stesso concetto di città, necessariamente vincolato a un elemento di riduzione e di sintesi. Il discorso urbano è ora sovrapposizione lineare di scale differenti, in cui le dinamiche di urbanizzazione sono il prodotto di una frizione tra processi collocati al di là di ogni possibile ripartizione e accomodamento, e che è possibile cogliere solo nel presupposto di riconoscerne dinamismo e instabilità. Questo processo di *re-scaling* è sviluppato su una prima prospettiva, definita da Guareschi e Rahola (2015: 27) politico-istituzionale e su una seconda morfologico-territoriale, in base ai conflitti che al tempo stesso innescano e riflettono. Ciò diviene osservabile sia con uno sguardo più “macro” (adottato sia da Brenner, sia da Guareschi e Rahola), sia a un livello più quotidiano e su piani geograficamente più ridotti e su conflitti più locali. La dimensione politica e istituzionale di *re-scaling* conduce immediatamente all'aspetto di *governance*, e più specificatamente nella sottrazione dei processi decisionali dalle sedi pubbliche e statuali di decisione verso una negoziazione tra ampie platee di attori e di interessi, collocati nelle rotture tra pubblico-privato, formale-informale, locale-nazionale-transnazionale, in una compartecipazione e competizione in cui le scale e i confini delle differenti dimensioni non

sono più riconoscibili, se non continuando a rimandare da uno all'altro. Il liberismo si sviluppa ed evolve oltre lo Stato minimo, facendo dell'istituzione politica un proprio attore, l'economia urbana richiede sempre maggiormente interventi ed immaginari culturali per poter costruire valore, e così via, in intrecci plurali e di crescente complessità. Questa lettura può essere svolta con uno sguardo di sistema, istituzionale, oppure ricercando nei singoli conflitti e nel modo in cui si configurano come grovigli irrisolti, processi fatti di accelerazione in cui oppressione e reazione, violenza e liberazione si richiamano a vicenda e si presuppongono. Queste due letture necessariamente richiedono di essere messe tra loro in contatto: difficile accedere etnograficamente ai grovigli di potere che si sviluppano nel quotidiano e si situano intorno a una singola contesa spaziale, senza degli strumenti analitici di ampia portata, capaci ad esempio di disarticolare le retoriche della *governance*. Come differenti autori hanno evidenziato, lo sguardo globale sul *re-scaling* dell'urbanizzazione rischia di portare a una riduzione su pochi aspetti, perdendo tutta la ricchezza, la complessità e l'ambiguità della costruzione di senso e della capacità performativa e resistenziale delle pratiche, rischiando di diventare, ancora una volta, una lettura della sola genesi storico-politica ed economica dello spazio urbano, semplicemente "rieditata" a fronte delle trasformazioni contemporanee (Isin, 2007).

In questo sguardo diventa utile introdurre l'idea di urbanità (necessariamente al plurale): lo sguardo situato ed etnografico nel collocarsi al centro dei grovigli di forze, normatività, resistenze e discorsi che caratterizzano lo spazio urbano e i suoi conflitti richiede di considerare la città come un assemblaggio. Ad esempio, ci sono spazi residenziali, commerciali, istituzionali, ognuno di essi con una sua spazialità, delle norme, delle soggettività riconosciute, produzioni e consumi di simboli e risorse, confini, margini ed esclusi. Al loro interno, delle divisioni, delle gerarchizzazioni e delle differenziazioni: non tutti gli spazi urbani a carattere commerciale sono uguali, rivolgendosi alle stesse persone, richiamando i medesimi immaginari e presentando le stesse dinamiche, così come le aree residenziali sono fortemente differenti tra loro per tessuto e composizione sociale, possibilità fornite dalla mobilità, valore immobiliare e una pluralità di altri elementi. Tra queste categorie meglio definite che caratterizzano gli spazi, una miriade di composizioni e di ibridamenti differenti composte da urbanità interstiziali e *in-between*, che si caratterizzano per come si pongono tra elementi strutturalmente meglio definiti, con maggiore potere e maggiore legittimità (Brighenti, 2013). Le urbanità diventano così, sia una chiave di lettura delle differenti scale sia il loro modo di concretizzarsi localmente: come le scale, sono sovrapposte e al tempo stesso irriducibili l'una all'altra, così le urbanità sono in continuo divenire, presentando ricomposizioni e scomposizioni negli interessi economici, nelle

relazioni, nelle decisioni politiche, nelle pratiche dei singoli abitanti della città così come nei percorsi dei movimenti sociali. L'urbanità allora è costituita in primo luogo dagli atti realizzati dai soggetti e non è mai limitabile interamente a uno schema finito e cristallizzata e stratificata in una localizzazione stabile.

In contrapposizione alla lettura classica della città come prodotto storico definito, l'intreccio tra i processi di *re-scaling* e la configurazione delle urbanità vuole porsi come una lettura dei processi *nelle* città, più che *sulla* città (Thiessen, 2011), in modo da poter superarne le stesse limitazioni.

Per quanto riguarda la configurazione morfologico-territoriale, il concetto di urbanità necessita, sia nella sua lettura più strutturale e di ampio respiro, sia in quella profonda ed etnografica, di nuovi strumenti e nuove geografie urbane che rispondono a uno *splintering urbanism* (Graham e Marvin, 2001). Con questa espressione, i due autori cercano di rappresentare le dinamiche di connessione, scomposizione e riconnessione che investono i territori urbani nelle loro parti, dentro ed oltre ogni criterio di unitarietà. Il concetto non vuole limitarsi ad affermare che lo spazio urbano sia frammentato: il punto di partenza, anche qui, affrontabile analiticamente su differenti livelli, vuole evidenziare come la prossimità spaziale non sia più un elemento organizzatore della spazialità, in quanto collegamenti, mobilità e ritmi urbani creano compressioni e dilatazioni che conferiscono maggiore importanza ai confini che tagliano la città, disarticolando la stessa idea di urbano lungo faglie sociali che dividono una città territorializzata dal territorio urbanizzato.

Cosa rimane della città, in questa continua opera di decostruzione e ristrutturazione spaziale intorno a ritmi e flussi che la striano e frammentano? Di fronte al dissolvimento della corrispondenza tra la forma fisica della città e le sue forme sociali, l'idea di città continua ad essere diffusa e compresa come se costituisse una singolarità. Come l'autore statunitense Kevin Lynch aveva già intuito oltre cinquanta anni fa, la città deve essere pensata in termini astratti ed idealistici e non a partire da presunti elementi in sé costitutivi: la città è, dunque, un costrutto narrativo, fondata su un principio di immaginabilità, basata sulle suggestioni e sulle memorie (Lynch, 1960). Il riconoscimento e la definizione della città come costruzione sociale, prodotto anche dal rapporto tra le differenti urbanità presenti e dall'importanza che di volta in volta viene conferita ad una piuttosto che all'altro, rendono la città uno spazio di conflitto.

Intorno ai concetti di spazio striato, urbanità come assemblaggio, di scalarità, di urbanità frammentata, studiosi e studiosi hanno interrogato le forme della città, riconoscendo il concetto

come eccessivamente statico e incapace di evidenziare le forze e le dinamiche che agiscono e riconfigurano l'urbano, mettendo in discussione tutte le fratture classiche e dualistiche (a partire proprio da quella di urbano-non urbano, così come centro-periferia). Accanto a questi lavori, ed in dialogo con loro, anche il cosiddetto *spatial turn*, ossia il tentativo di collocare al centro delle scienze sociali, la dimensione spaziale dei processi sociali, ha investito la sociologia urbana. Edward W. Soja (2000), che ha evidenziato come uno degli sviluppi intellettuali più importanti dell'ultimo secolo è legato all'attenzione che gli studiosi (e lui può essere annoverato tra i principali protagonisti in questa tendenza) hanno iniziato a dedicare nell'interpretazione dello spazio della vita umana con lo stesso approccio critico che era stato tradizionalmente utilizzato per interpretare da un lato la storia e la temporalità, della società e delle relazioni sociali dall'altro. L'intento di Soja è proprio quello di evidenziare, e lo farà in più punti della sua opera (ad esempio, Soja 1989; 1993; 2010), come la spazialità non possa essere subordinata alla temporalità e al sociale, ma sia necessario superare lo storicismo, inteso come la tendenza sociologica di porre il processo come preponderante sull'interpretazione di ogni aspetto, in cambio di una più complessa triangolazione, in cui i tre aspetti sono costitutivi l'uno dell'altro (Warf e Arias, 2009).

La svolta spazialista è, in primo luogo, evidente nella necessità di riconoscere la rilevanza del dove i processi avvengono: non è la semplice (ma doverosa, e spesso trascurata) assunzione che ogni fenomeno e ogni processo avvenga in un qualche spazio e che questi spazi vadano riconosciuti e ricercati fino in fondo, riconoscendo così anche i nessi sociospaziali meno evidenti. La centralità di dove avvengono i processi è rilevante, più profondamente, perché in base ad essa è possibile avere una lettura più critica anche dei *come* e dei *perché* accadono.

Inizialmente, un contributo importante proviene dai pensatori marxisti che si sono confrontati con il sapere geografico: Harvey, nello specifico, contribuisce invitando continuamente (si veda, ad esempio, Harvey, 1982; 1984; 1990) ad indagare lo spazio come prodotto, richiamando l'attenzione sulle trasformazioni della vita sociale e la sua natura profondamente intrisa di dinamiche di potere. In quella che Harvey stesso definisce come la spazializzazione del marxismo e, al tempo stesso, la *marxificazione* dello spazio, la spazialità viene liberata dall'analisi geometrica e geolocalizzata, ma emerge come momento della riproduzione e della produzione, letta come parte del sistema produttivo e organizzativo del sistema capitalistico, ed oggetto essa stessa di percorsi di mercificazione e di estrazione di valore dallo spazio. Lo spazio al tempo stesso apre anche alle contraddizioni del capitalismo: il predominio della temporalità sulla spazialità è parte dell'*ethos* capitalistico ed è funzionale al suo sviluppo,

continuamente teso all'accelerazione dei ritmi di lavoro e di distribuzione. Lo spazio, al contrario, da un lato obbliga il capitale a una fissità e a un radicamento che lo ostacola, costringendolo a negoziare a partire dalle frizioni e vincoli spazialmente concretizzate (anche se, come evidenza, spesso in maniera vantaggiosa e non problematica). In una contrapposizione che fa della spazialità urbana un elemento di crescita e di sviluppo di antagonismi al sistema capitalistico stesso, lo spazio metropolitano è sempre spazio di conflitto, in rapporto e "in difesa" del territorio, ma anche grazie alle risorse, spesso create dal capitalismo, che possono diventare tatticamente parte delle risorse di movimento in termini di produzione di pratiche antagoniste, di connessioni, di vicinanze solidali (Harvey, 2012).

L'invito di Soja nel ricollocare lo spazio e la spazialità al centro delle analisi è stato accolto in particolare da Doreen Massey, che nel suo testo "For Space", pubblicato nel 2005, intraprende un lavoro di revisione delle differenti concezioni teoriche ed epistemologiche dello spazio in relazione allo sviluppo del tempo, criticando le tradizioni che rappresentano lo spazio come statico, piatto e coerente. Al contrario, lo spazio è sempre realizzato come incompleto, "una sfera di simultaneità dinamica costruita in questioni in sospeso e storie in divenire (ibid.: 107). Lo spazio può essere compreso solo relazionalmente, come qualcosa di elastico, contingente e improvvisato, in connessione con le memorie e le emozioni dei soggetti che con esso si relazionano. Nelle diverse applicazioni di casi di studio a cui Massey offre una lettura spazializzata, in parte riprendendo e sistematizzando lavori precedenti, come ad esempio la rilettura della globalizzazione, inizialmente considerata come la "fine della geografia" e che invece si incardina sulla processi spaziali che al tempo stesso comportano la liberazione delle merci e l'imprigionamento dei poveri, nei movimenti sociali che si oppongono ad essa, considerati come attori di un conflitto che contrappone le interconnessioni spaziali delle relazioni di fronte alle politiche delle chiusure. Gli esempi, che accompagnano il ragionamento con una serie di suggestioni anche molto eterogenea dai processi di costruzione di immaginario di marchi quali McDonald's e Victoria's Secret, fino al ruolo dei monumenti nella costruzione della memoria collettiva, diventano complessivamente un mosaico nell'indicare il ruolo dello spazio come elemento di ragionamento creativo e come possibilità nell'interpretazione.

Pensare lo spazio relazionalmente ha, secondo l'autrice, delle implicazioni, in primo luogo, politiche ed etiche. Passare da una concezione dello spazio naturalizzata, non problematizzata e passiva a una che pone la spazialità al centro della ricerca e del ragionamento delle scienze sociali comporta infatti delle politiche di negoziazione delle relazioni e delle configurazioni che pongono l'enfasi su "pratiche di relazionalità e di riconoscimento delle implicazioni e una

modestia del giudizio di fronte all'inevitabilità della specificità" (ibid.: 149). Questa sottolineatura permette di dare una chiave di lettura più precisa alla svolta spaziale delle discipline identificata dall'autrice in termini di creatività ed apertura alle possibilità: se la relazionalità dello spazio implica una politica di negoziazioni, esse non riguardano semplicemente la possibilità di mantenere aperte le interpretazioni a situazioni inedite e a una tensione verso la novità, ma più radicalmente, diventa una possibilità di rottura e di negazione dell'attuale configurazione politica, attraverso la riscrittura spaziale e temporale di nuovi confini, così come di terreni ibridi e liberazione di flussi.

Mi sembra importante mettere in evidenza come l'importanza data alla spazialità richieda di rivedere non solo un quadro teorico specifico, ma un intero impianto di ricerca nella sociologia urbana, a partire dal modo stesso in cui le ricerche vengono costruite: il punto di contatto con l'approccio delle urbanità sta proprio nel riconoscere come la città non possa più essere considerata come oggetto di partenza, scenario neutro, selezionato a priori in cui indagare un fenomeno. L'importanza data al modo in cui quel fenomeno stesso si relaziona con lo spazio, e come lo spazio venga prodotto e produca questa relazione chiede una ricostruzione dei differenti territori che attraversano una città. Ancora una volta, il geografo poststrutturalista Edward Soja aiuta nel comprendere questo punto: molti dei suoi lavori sono fortemente, e si potrebbe quasi dire, orgogliosamente, visto la passionata descrizione che ne dà in una sua rilettura autobiografica (Soja, 2009) connessi e spazialmente radicati alla città di Los Angeles. Così come evidenzia nel paragrafo "Foregrounding L.A." (in Soja, 2010), ogni suo lavoro è profondamente connesso a Los Angeles. In primo luogo, perché nell'intento di dare importanza alla spazialità è necessario spazializzare le stesse idee, le pratiche di ricerca e le relazioni di lavoro, riconoscendo come i contributi alla geografia e la propria autorialità sia direttamente connessa alla città dell'Università in cui da anni lavora, sia per le dinamiche e il dibattito intellettuale dell'UCLA, sia per le suggestioni che la città gli offre. Oltre a questa attenzione al proprio posizionamento e al riconoscimento del rapporto tra ricercatore e abitante della città rispetto agli spazi in cui la ricerca è pensata e sviluppata, la vitalità dei contesti della metropoli americana, la quale permette di leggere da un lato i processi più avanzati di messa a valore capitalistica dello spazio urbano, con enormi fratture sociali e processi di marginalizzazione, mentre dall'altro la metropoli è luogo di organizzazione di forme creative di resistenza, sia nelle forme di movimenti sociali, sia attraverso pratiche quotidiane diffuse e minute capaci di creare spazi altri (*thirdspaces*, secondo il lessico di Soja, 1996). Pensare allo spazio per affrontarne la sua dimensione relazionale, così come rileggerlo nell'arco delle fratture

dell'urbanità non comporta in alcun modo un superamento della sociologia urbana. Al contrario, il superamento della concezione dell'idea unitaria di città fa sì che l'urbano sia un laboratorio di ricerca ancor più florido: all'urbanità istituzionale del governo politico sul territorio riconosciuto come città si uniscono e si relazionano altre forme e altre geometrie della città, raramente isomorfe e mai assimilabili completamente, che sviluppano delle tensioni nelle relazioni tra poteri differenti e tra campi di sapere spazializzati (Tsing, 2012).

1.3 Ludic Cities: ripensare la città a partire dai suoi usi imprevisti

Come viene suggerito già dal titolo, questo paragrafo intende partire dall'opera di Quentin Stevens (2007) per approfondire come nella teoria sociale sia stata sviluppata, anche se in percorsi teorici spesso secondari, sotterranei e considerati talvolta marginali, un rapporto tra la città e le pratiche ludiche:

il gioco è un importante, per quanto ampiamente trascurato, aspetto dell'esperienza delle persone della società e degli spazi urbani. Esso implica spese controverse di tempo ed energia, consiste in attività non-funzionali e inefficaci economicamente, non pragmatiche e socialmente non redditizie che spesso non vengono anticipate dai designer, dai manager e dagli altri utenti. Proprio in questo, il gioco rivela i potenziali che gli spazi pubblici offrono (Stevens, *ibid.*: 1).

Sin da questa prima problematizzazione, realizzata come introduzione al proprio testo, Stevens mette in evidenza una serie di punti aperti con cui il mio lavoro si mette in immediato dialogo: la dimensione non funzionale e imprevedibile del gioco nello spazio urbano da parte di chi pianifica e gestisce le politiche come premessa da cui esplorare le potenzialità dello spazio pubblico sono al centro di entrambi i lavori, così come l'importanza data alla non funzionalità, la quale non ha un valore esclusivamente descrittivo delle pratiche ludiche: proprio nell'impossibilità di ricondurle a una logica di funzione e di efficacia viene collocata la capacità eccedente delle pratiche ludiche, così come di quelle artistiche. In parziale contrapposizione con lo sguardo culturalista dei *lifestyle sports studies*, che in alcuni casi (per quanto non si possa ovviamente estendere a tutta un'area di studi con il contributo di numerosi autori e autrici), che spesso si concentrano sulla dimensione valoriale della pratica "in sé", evidenziando le dinamiche comunitarie e la circolazione di un immaginario a livello transnazionale come punto di sviluppo della capacità generativa, svincolandone la politicità dal contesto spaziale specifico in cui le pratiche vengono realizzate. Al contrario, l'interesse di Stevens viene rivolto non al gioco in sé, ma al gioco realizzato nello spazio urbano, leggendone i processi sociali proprio a partire dal loro situarsi nello spazio urbano (e qui, tracciando la

prima differenza con il mio lavoro e considerando che i casi di studio sono Melbourne, New York, Berlino e London, si potrebbe dire squisitamente metropolitani, focalizzati su città globali). Come evidenziato da Van Bottenburg e Salome (2010), il progressivo spostamento che differenti sport urbani hanno registrato dalle piazze, parchi e contesti contesi della città verso una forma di “indoor-izzazione” si basa proprio sulla normalizzazione delle discipline stesse. Queste trasformazioni, capaci di interrogare le stesse discipline e, seppure con intensità e periodicità differenti, le comunità di pratiche protagoniste di questa etnografia, agiscono eliminando gli elementi che maggiormente sono in grado di evidenziare modalità alternative di vivere lo spazio pubblico nel quotidiano e di evidenziarne i rapporti e le strutture di potere, creando dei meccanismi rivolti, al contrario, alla produzione di valore.

Il nesso tra gioco e spazi urbani, pur essendo, come Stevens sottolinea, ampiamente sottovalutato, è al tempo stesso un tema classico della riflessione sociologica e filosofica, una linea che attraversa diversi pensatori del Novecento.

L'autore forse più rilevante nel pensare la città ludica è forse Henri Lefebvre, filosofo e geografo di primissimo piano negli studi urbani.

Nella sua argomentazione, l'autore riprende in più punti il gioco, al quale viene riconosciuta un enorme potenziale nella capacità di mettere in evidenza e al tempo stesso, di opporsi al modo in cui l'urbanistica, in quanto scienza della progettazione, sia fondata sull'azione razionale strumentale e tenda a un'idea di città completamente pianificata, governata e gestita funzionalmente.

La polemica è qui con gli approcci istituzionalisti, ma anche con una certa geografia (e verrebbe da aggiungere, anche con la sociologia) marxista che applica in maniera eccessivamente rigida uno schema interpretativo che vorrebbe la città come prodotto organizzativo delle forze economiche capitalistiche. Quanto viene messo in evidenza da Lefebvre, è che accanto alla dimensione della rappresentazione dello spazio (che lui, pensatore di origine marxista, riconosce pienamente e approfondisce), si oppone uno spazio della rappresentazione⁹.

⁹ Riprendendo brevemente, Lefebvre (1991) teorizza una lettura tripartita della produzione dello spazio: il primo livello, chiamato pratiche sociali, equivale alle modalità materiali con cui si creano le relazioni tra le pratiche e la spazialità, a partire dalle quali lo spazio viene prodotto e riprodotto. Le pratiche spaziali sono allora, “le azioni così come accadono”, nelle loro conseguenze spaziali e sociali. La rappresentazione dello spazio risponde invece a quelle convenzioni, quali nomi, descrizioni, organizzazioni dei luoghi, basati su una percezione della “realtà” nello spazio sociale e che è sempre filtrata attraverso gli schemi cognitivi, che sono direttamente connessi con la produzione e la distribuzione di potere nel determinarne la forma e le conoscenze. Le rappresentazioni spaziali, invece, sono spazi vissuti dagli abitanti, con costruzioni simboliche ed immaginari, che sovrappongono lo spazio fisico, rendendo simbolico, narrativo e politico l'uso dello spazio.

Si crea così una contrapposizione tra forze che agiscono nella produzione dello spazio: la rappresentazione dello spazio, guidata dai soggetti capitalistici cerca continuamente di omogeneizzare le attività che si presentano nello spazio urbano pianificato, all'interno dello spazio quotidiano, si presentano sempre pratiche che eccedono a questa spinta omologatrice, aprendo le possibilità in un moto di differenziazione.

A causa della diversità dei suoi soggetti, la vita urbana è spinta verso la soddisfazione del più ampio raggio di bisogni, che al tempo stesso modifica e ne crea di nuovi, originando una continua lotta per rimodellare lo spazio sociale in base a queste nuove necessità. Al tema classico della città come concentrazione spaziale e della diversità, presenti anche nelle formulazioni della scuola di Chicago e di Wirth, Lefebvre crea il punto di originalità e differenziazione attraverso la formulazione di una terza caratteristica: la città definisce le opportunità per il gioco (Lefebvre, 1991b; 1968).

L'urbano diventa allora quello che è sempre stato: luogo di desiderio, permanente disequilibrio, posto della dissoluzione delle normalità e delle costrizioni, momento del gioco e dell'imprevedibile (Lefebvre, 1968: 129).

La città, più volte definita come un *oeuvre* con autori differenti, tra loro in competizione e con differenti possibilità di incidere, viene prodotta a partire dalla combinazione di questi tre elementi: se il lavoro produttivo e la riproduzione sociale si realizza in contesti accuratamente qualificati e realizzati specificatamente per la migliore messa a valore dello spazio, il gioco prospera attraverso il principio di differenziazione, ispirato dall'esperienzialità dello spazio urbano e dalle opportunità che si verificano nello spazio pubblico. Il concetto di gioco allora viene inteso in senso molto ampio, ed è applicabile a moltissime attività, realizzate con scopi e significati differenti, che hanno in comune quelle di usare anziché produrre valore (non esclusivamente economico e in termini di servizi, ma anche simbolico e di senso) prodotto dalla città e terminare in sé stesso. In più passaggi Lefebvre mette in evidenza come gli incontri urbani siano giocosi, non rispondendo alla pianificazione e al criterio di funzionalità.

Il punto che vale la pena ribadire, per una maggiore chiarezza, è come in Lefebvre il gioco non sia definibile in sé, in base a una serie di caratteristiche che lo distinguano inequivocabilmente dalle altre: esso è piuttosto una pratica di sottrazione alle stesse logiche definitorie, il cui effetto di produzione è un'eccedenza alla sua regolamentazione. Questo punto è importante, perché l'uso del termine gioco è al tempo stesso sostanziale e non metaforico, ma più esteso e differente rispetto al significato comune del termine. Questa distinzione diventa centrale, perché il modo di considerare la "ludicità" della pratica parte dai suoi effetti nello spazio

urbano, nelle frizioni che vengono create nel suo svolgersi, il che permette un certo dinamismo analitico: la stessa attività può essere o meno considerata un gioco non in base a quanto viene realizzato o alla loro significazione da parte dei partecipanti, ma a partire dal legame tra desiderio e uso dello spazio in una modalità non programmata ed eccedente. Questa distinzione, ad esempio, segna un confine netto tra gioco e sport, o tra attività svolte in spazi contesi e quelle realizzate in parchi dedicati o a tema, siccome il gioco non può, per rimanere tale essere pianificato dalle politiche o istituzionalizzato. Grazie a Lefebvre, è allora affrontabile una critica all'idea di tempo libero e di *leisure activities*, proprio perché, nella loro formazione storica coincide con il loro confinamento a spazi precisi, limitati, che riproducono valori e schemi interpretativi dello spazio pubblico, in particolare nella sua concezione borghese, esemplificata dai caffè (Lefebvre, 1971; Gilloch, 1996). Anche il lavoro dello storico Gary Cross (1990; 1993) riprende (pur con un respiro diverso, molto più analitico e sistematico di quanto fatto da Lefebvre, e con delle differenze sostanziali sulla storicizzazione dei processi e dei mutamenti) questa idea, mostrando come il tempo libero sia un'invenzione moderna, evolutasi nel tempo e con sempre una maggiore capacità di essere assorbita nel processo capitalistico. Il tempo libero non solo non è in sé tempo del gioco, non eccedendo dall'organizzazione del lavoro e della città, ma ad esso è funzionale e in una certa misura strutturale, almeno fino a quando non si mostri capace di creare ritmicità differenti, fuori sincrone rispetto alla città produttiva.

Le definizioni programmate di contrapposizione, con questo sguardo crollano: quanto pensato come interruzione del lavoro e della rappresentazione dello spazio può essere del tutto funzionale ad essa, mentre attività sotterranee, all'interno di contesti di lavoro, possono risultare un gioco e mettere in discussione la stessa spazialità della produzione e il modo in cui la città è plasmata attraverso di essa. Questo punto diventa particolarmente importante nella mia ricerca, sin dalla sua elaborazione, perché, come vedremo anche nel prossimo capitolo (nel paragrafo 2.3), permette di non dover considerare come determinanti le definizioni che i praticanti danno di sé stessi e della propria attività, mettendole invece alla prova nel modo in cui attraverso di esse interrogano e ridefiniscono la spazialità urbana, costruendo territori e sfidando i confini predeterminati.

Per l'autore, il gioco è prima di tutto un movimento, che può essere di sottrazione, come una fuga dalla routinizzazione del funzionamento della città, attraverso modi diversi, che alterano il ritmo della produzione e della normalità e rappresentino possibilità e orientamenti oppositivi, attraverso forme sia attive, sia passive (Lefebvre, 1991a).

In entrambi i casi, così come nelle altre possibili configurazioni che rimangono aperte in quanto possibilità, il gioco diventa sintetizzabile come una forma di apertura alla complessità e all'esperienza di fronte alla chiusura e alla semplificazione che viene sviluppata nella produzione spaziale, e diventa il modo per reintrodurre, nella teoria urbana la tattilità, la sensorialità, l'erotismo, il desiderio e la materialità, compresi i suoi aspetti più mondani e "volgari" (Stevens, 2007).

L'importanza del gioco, alla luce della sua capacità di far riprendere spazio alla sensorialità, crea un rapporto diretto tra questo e la corporeità delle pratiche: il tema del corpo, seppure sia apparentemente secondario, principalmente per una mancanza di sistematizzazione nell'opera, emerge in diversi punti del pensiero di Lefebvre, come affronteremo in maniera più rigorosa durante il prossimo paragrafo. Per ora, evidenzierò solamente, come sostiene Simonsen (2005), quanto, nel rapporto tra gioco e corpo nella teoria lefebvrina vengano messi in funzione meccanismi interpretativi che ridefiniscono la città, intesa come opera prodotta nella pratica, sociale e spaziale allo stesso tempo. Attraverso i corpi, nel loro emergere attraverso il gioco, si crea l'ambivalenza dell'urbano, l'irriducibilità ad essere del tutto assorbito all'interno di una razionalità stabilita. Nel suo dialogo con Marx, è lo stesso autore che evidenzia come il filosofo tedesco, in un'impostazione corretta, abbia però errato nel raccontare con eccessiva accentuazione l'*homo faber*, ma non abbia insistito con altrettanta precisione sull'*homo ridens* e ha messo da parte l'*homo ludens* (Lefebvre, 1971: 143), una colpa che viene vista come un'enfasi sulla disaggregazione e sulla coscienza della morte nel pensiero marxista, e che Simonsen ritraduce come un'istanza lefebvrina nel risaltare concetti quali gioia, desiderio e gioco che mancano nell'impianto marxista (pur avendo in esso, dei punti di innesto, ad esempio nei passaggi di critica al lavoro). In questo scarto tra *homo faber* e *homo ludens* viene ricostruita la dimensione corporea e incorporata dei movimenti eterogenei e centrifughi che ridefiniscono la città come luogo del conflitto.

Partendo da osservazioni simili a quelle di Lefebvre, anche nel Situazionismo si può ritrovare un'importante critica della città contemporanea come prodotto della pianificazione e della progettazione urbanistica¹⁰. I situazionisti cercavano di indagare teoricamente, artisticamente

¹⁰ Il movimento artistico e politico dell'Internazionale Situazionista e Henri Lefebvre non solo sono contemporanei, ma hanno avuto anche una serie di contatti e le rispettive riflessioni si influenzano e si sviluppano in un dialogo notevole anche se quasi mai riconosciuto ed esplicitato. Come lo stesso Lefebvre dirà in un'intervista per la rivista situazionista NOT BORED (Ross e Lefebvre, 1997 [1983]):

The Situationists . . . it's a delicate subject, one I care deeply about. It touches me in some ways very intimately because I knew them very well. I was close friends with them. The friendship lasted from 1957 to 1961 or '62, which is to say about five years. And then we had a quarrel that got worse and worse in

e politicamente nuove relazioni tra i soggetti e le immagini della città, attraverso la creazione di un processo di *détournement*, definito come “dirottamento delle merci, e dell’imposizione del criterio di utilità che portano con sé, in contesti non familiari e difficilmente codificabili (Ball, 1987). Il *détournement* è allora un processo di deterritorializzazione che consiste in un “plagio sovversivo” (Plant, 1992: 88) che evoca significati familiari, astraendoli dalla loro autorità, in modo di rivolgerli contro loro stessi, o di lasciarli immutati ma sconnettendoli dalla rete di significato in cui sono immersi, travisandone contesti e applicazioni. L’apparire spettacolare della città viene allora messo in discussione, e i soggetti acquisiscono attraverso il *détournement* le possibilità di mettere in critica i simboli continuamente prodotti dallo spazio urbano che qualificano e classificano gli aspetti del quotidiano.

Nelle differenti forme attuabili di questa decostruzione del sistema simbolico e della produzione dello spazio della città, i situazionisti si sono concentrati, in particolare, intorno al concetto di deriva, di abbandono voluto e inconsapevole al tempo stesso nell’esplorazione della città, seguendone i flussi e i percorsi al di fuori di ogni criterio di funzionalità.

Se Careri (2006) ha seguito questo concetto evidenziando un percorso che pone il camminare come pratica estetica, la lettura può essere ampliata ad altre attività, rintracciando, come in Lefebvre, nel gioco la dimensione creativa che attraversa lo spazio urbano. Attraverso la relazione tra soggetti, città e giochi può essere tracciata una conoscenza psicogeografica della città, intesa come lo studio delle leggi e degli effetti sulle emozioni e sui comportamenti degli individui, parte dell’ambiente geografico. Talvolta i territori psicogeografici sono attentamente organizzati in precedenza, in altri casi emergono di volta in volta, anche in maniere paradossali, imprevedute od opposte alle pianificazioni. Il gioco e la deriva assumono, nel pensiero situazionista, una capacità epistemologica, potendo essere letti come un’analisi delle funzioni di ogni percezione e sensazione dello spazio urbano e, al tempo stesso, diventano pratica politica, permettendo deterritorializzazioni che ricostruiscono cornici di senso e provocano nuove sensazioni al di fuori dalla mercificazione dello spazio.

Il gioco può essere allora inteso come deriva, nel momento in cui attraverso la sua realizzazione si valorizzano degli elementi divergenti rispetto alla normatività dello spazio urbano, capaci di aprire un campo di conflittualità, caratterizzandosi per elementi che non rispondono al normale funzionamento della città. I giocatori rifiutano, nel momento stesso del gioco, delle gerarchie

conditions I don't understand too well myself, but which I could describe to you. In the end, it was a love story that ended badly, very badly. There are love stories that begin well and end badly. And this was one of them.

di valore predeterminate, o ne creano delle nuove, che non riproducono l'ordine sociale e che si riflettono nella materialità del gioco, nell'ambientazione e nelle architetture, in un rapporto con gli oggetti che viene "approcciato in una direzione di reciprocità e non attraverso un'attitudine feticistica o utilitaristica" (Stevens, 2007: 18). Nel delineare questa pratica diffusa nel quotidiano, emergono due elementi particolarmente interessanti, anche se in alcuni casi ambigui e problematici quanto suggestivi. Il primo di questi, è una continua definizione, anche solo in termini di immaginazione, di spinta e di desiderio, verso la realizzazione di una pratica politica radicale¹¹. Pur evidenziando e riconoscendo la pervasività della struttura urbana, strettamente radicata nella configurazione di una società dello spettacolo (Debord, 1967), al soggetto viene sempre riconosciuta una possibilità di fuga e di resistenza attraverso l'individuazione, simbolica e strutturale, di una possibile rottura. I momenti che costruiscono la città capitalistica e i suoi criteri ideologici di ordinamento e comprensione che si muovono attraverso principi di funzionalità, di visibilità e di efficacia, possono sempre essere sostituiti con "nuovi momenti", le situazioni a cui il nome del movimento si richiama, che hanno una capacità generativa di una nuova città e una nuova società. L'altro aspetto, ad esso collegato, che fa in modo che la pratica situazionista, per quanto radicale non si dia mai in quanto utopica, riguarda il rapporto tra gioco e spazio urbano. Se il primo è una forma di deriva che lavora in ottica di decostruzione e dislocazione della seconda, il fondamento di questa capacità non viene collocato in una generale *agency* del soggetto, con caratteristiche universalistiche, né precede il rapporto di dominio radicato nello spazio urbano. Al contrario, è la stessa città ed in particolare l'anonimato concesso dalle sue strade, che fornisce la connessione tra vincoli normativi e rotture delle norme insite nel gioco. La forza interpretativa dei situazionisti, in base alla quale, nonostante il loro posizionamento anti-accademico e l'originalità anche delle forme espressive utilizzate, li rende punti di riferimento di primaria importanza negli studi urbani con un impianto critico, è instaurato proprio in questo rapporto di legame e dipendenza reciproca, reso attraverso un aforisma da Constant:

Once the functions are established, they are followed by play (Nieuwenhuys, 1997 [1959]: 110).

¹¹ Non è qui possibile evidenziare le differenze tra i differenti autori, che vengono, in questo paragrafo letti collettivamente. Proprio il modo di concepire la radicalità del movimento situazionista e delle pratiche che vengono sviluppate diventa però il punto politico di crisi dell'Internazionale Lettrista prima, del movimento situazionista poi: per una ricostruzione più precisa rimando a Simon Stradler (1999). Mi limito a richiamare un caso esemplare quale l'espulsione (attraverso una lettera di abbandono che ha dovuto obbligatoriamente scrivere) di Constant, uno degli autori più rilevanti e creatore della teorizzazione della città situazionista di New Babylon: gli interessi urbanistici di Constant lo portavano ad immaginare un'alleanza con il sapere tecnocratico, in quella che lui riteneva una necessaria convergenza per garantire la fattibilità del progetto "e non finire nelle proposte chimeriche di Gilles Ivain", come sosteneva (Nieuwenhuys, 1997 [1959]) e che gli altri situazionisti consideravano invece una forma di resa all'esistente che non poteva essere concessa.

La deriva e il gioco fondano la loro capacità di trasformazione dell'urbano non in contrapposizione netta, fondata su una completa alterità dalla città, ma nel fatto che sono pratiche profondamente radicate nella normatività dello spazio urbano e che si sviluppano seguendone i flussi e usando i simboli: la città, attraverso la sua molteplicità, che genera frizioni e contraddizioni, fornisce allora i significati stessi che saranno riappropriati, espansi e contestati attraverso l'attività ludica.

Così come già approfondito per quanto riguarda il pensiero di Lefebvre, anche nei situazionisti è necessario precisare che il gioco non coincide con il tempo libero e nel pensiero di differenti autori di questo movimento è presente una critica alla sua organizzazione: la stessa concettualizzazione delle *leisure activities* risponde a una creazione della pianificazione urbana, capace di sottrarre allo spazio della creatività e della sovversione del quotidiano dei processi originali e sussumerli in schemi, luoghi e tempi che ne controllano lo sviluppo, impedendo che vengano a proporsi le capacità più critiche delle pratiche ludiche. La critica è in questo caso, più generale, ed al tempo stesso più radicale: a suo fondamento non viene collocata tanto (o comunque, non esclusivamente) la normatività del gioco, ma è il principio stesso di separazione degli spazi di vita che viene messo in discussione (Kotanyi e Vaneigem, 1996 [1959]), proponendo, con il termine di *urbanismo unitario*, la migliore raffigurazione di una città che dia spazi di libertà in opposizione alla città capitalista. Dietro la richiesta e l'esigenza che il gioco prenda nella città il proprio spazio, non viene allora posta, come in Lefebvre una necessità analitica e teorica che porti alla considerazione dello spazio della rappresentazione in parallelo alla rappresentazione dello spazio. Per i situazionisti lo spazio del gioco è lo spazio immediatamente rivoluzionario, in cui collassano le distinzioni tra lavoro e tempo libero, tra produzione e riproduzione, tra pubblico e privato.

Anche se, in un momento di transizione, potremmo temporaneamente accettare una rigida divisione tra zone di lavoro e di residenza, dovremmo come minimo affrontare una terza sfera: quella della vita in quanto tale, la sfera della libertà, del piacere, di quanto dia senso alla vita stessa. L'urbanesimo unitario non riconosce barriere; il suo scopo è ambire a formare un milieu unitario nelle quali separazioni come lavoro e riposo, o pubblico e privato vengano, finalmente, dissolte (Debord, 1996 [1959]: 81-82).

Un altro autore che aiuta nel tracciare un percorso teorico nel rapporto tra la città e il gioco è Roger Caillois, autore nel 1958 di *Les Jeux et les hommes*. A contrario del movimento Situazionista e di Henri Lefebvre, il suo percorso teorico muove da un interesse posto principalmente sul gioco, e il rapporto con la città emerge solo in alcuni brani del testo, come

approfondimento dell'importanza sociale delle pratiche ludiche. Questo emerge anche dalla scarsità di riferimenti all'autore nell'ambito degli *urban studies*, nei quali difficilmente viene riconosciuto come un autore di riferimento.

La definizione che viene data del gioco è, come nei casi precedenti, non banale:

Il gioco è un'occasione di puro spreco. Spreco di tempo, di energia, ingenuità, abilità, spesso di soldi (Caillois, 1958: 5).

Seppure sia conciliabile con le caratterizzazioni del gioco negli autori precedenti, l'accento viene posto, più che sulla non funzionalità, sull'improduttività: il gioco non è un'attività produttiva, né può essere del tutto assorbita nella sfera del consumo, ma approfitta degli spazi e delle risorse che sono fuori da questa dinamica. Bataille, che con Caillois ha sempre instaurato un rapporto di dialogo continuo, ne evidenzia l'importanza, asserendo che a definire una società non sia tanto il modo di produzione, ma principalmente come sceglie di usare e "sprecare" il proprio surplus: nel momento in cui il gioco è spreco per definizione, il modo in cui in un contesto sociale sia possibile realizzare delle pratiche ludiche diventa, all'occhio del teorico, un punto di accesso alla costituzione stessa della società.

Il contributo del sociologo francese è però importante perché realizza uno sforzo per differenziare al suo interno la categoria di gioco, individuandone processi differenti e meccanismi: Caillois suggerisce infatti che le attività ludiche si posizionino in un continuum tra il concetto greco di *paidia* e quello latino di *ludus*. Il gioco come *paidia* è caratterizzato dalla differenza, distruzione, spontaneità, capriccio ed esuberanza: è un atto che agisce al di là e in sottrazione alla deliberazione eticamente guidata, e si muove dal rifiuto di accettare limiti e dal desiderio di superarli e di trasgredirli. La *paidia* è, riprendendo l'immagine nietzschiana del Dioniso, una forza consapevole di plasmare e trasformare la realtà, ma non ha una funzione "civile" (Spariosu, 1989) che si caratterizza come uscita dalla routine ed esplora esperienze possibili e non conosciute, alla ricerca di nuove emozioni, sensazioni, pratiche.

Il gioco come *ludus* è, invece, altamente istituzionalizzato: esso segue regole e routine, che sono volontariamente ripetitive e ordinarie: è pensato come un'attività necessariamente secondaria, subordinata a un'altra, ritenuta più importante, e che possa gratificare rispetto alle fatiche della prima, consistendo in una sorta di via di uscita, slegando dai limiti e dai vincoli e dalle costrizioni del lavoro. L'elemento caratteristico del *ludus* centrale è la subordinazione della volontà e del desiderio alle regole: la realizzazione del gioco e il suo piacere sta nella maestria e nel dominio della tecnica, in un rapporto vincolante con le regole che stabiliscono

lo stesso concretizzarsi degli obiettivi. Se la *paidia* è pienamente dionisiaca, mossa dal capriccio e dal desiderio, il *ludus* è basato sull'applicazione, sull'abilità e sulla pazienza della ripetizione.

L'autore, in un modo forse eccessivamente stringente, tipizza le due modalità in base all'età: la prima sarebbe tipica del gioco dei bambini, mentre la seconda risponderebbe al gioco degli adulti. Per quanto aiuti nel figurarsi la distinzione, questa tipizzazione non solo è esclusivamente rigida, ma sembra basata su una rappresentazione dell'infanzia inadeguata, come libera dal disciplinamento e del tutto aperta all'esplorazione e alla sperimentazione. La tipizzazione serve per collocare le pratiche situate contemporanee in un continuum tra i due modelli classici: ogni attività di gioco ha una sua componente di sovversione e di resistenza, e una certa adesione a delle regole e criteri di stabilità e norme. Quanto suggerisce l'autore è di collocare, in termini di vicinanza e lontananza, le differenti attività rispetto a una polarità o l'altra, riconoscendone sempre una copresenza, con rapporti differenti tra loro. Per quanto riguarda le discipline di questa etnografia e, in generale, nel modo di leggere la teoria di Caillois, più che realizzare questo sforzo di posizionamento mi sembra interessante riconoscere i differenti modi con cui ognuna di essa è *paidia* e quelli con cui è *ludus*, e quali sono le dinamiche in cui una emerge maggiormente sull'altra. Il punto più rilevante è, infatti, evidenziare come i movimenti di resistenza e di normalizzazione caratterizzino ogni attività ludica, non in termini di misurazione di una caratteristica dell'altra, ma nei modi in cui si configurano tra di loro.

Nonostante queste criticità, il lavoro di Caillois diventa interessante nell'evidenziare come la tendenza, sempre più pressante (e l'autore scrive al termine degli anni Cinquanta, leggendo e per certi versi anticipando un trend che è in continua realizzazione) una serie di spinte sociali indirizzate verso la trasformazione della *paidia* in un *ludus*, premiando le logiche del secondo e colpevolizzando, criminalizzando o patologizzando le espressioni del desiderio messe in atto durante il gioco. Un punto di rilevanza in questo è come, nonostante si noti una tensione continua, il sociologo ritiene come irrisolvibili i due momenti del gioco, continuando a leggere nel gioco uno spazio di resistenza.

La città è centrale in questo movimento, in quanto è costituita nei suoi spazi degli elementi sociali e spaziali di contenimento del desiderio e di normalizzazione del gioco all'interno di contesti ad esso dedicati, che permettono ripetizione e specializzazione attraverso degli spazi che vengono dedicati al gioco e che riproducono le regole e le norme del *ludus*.

Al tempo stesso, lo spazio urbano, nel suo dinamismo, nella pluralità di immagini e di segni che lo caratterizzano e di piani differenti che si accostano, incrociano e confliggono, offre ai soggetti continui possibili desideri di sperimentazione e, al tempo stesso, produce continuamente limiti, confini e territori che offrono l'opportunità di immaginare resistenze e momenti di creatività.

Nel mostrare come la città sia, al tempo stesso, elemento produttivo che accelera i processi di istituzionalizzazione e di regolamentazione e di come sia un terreno florido all'esplorazione, anche sovversiva, Caillois sembra riprendere l'idea lefebvrina della città come opera, evidenziando come il gioco ne mostri le contraddizioni e, ancora più importante, ponendo l'enfasi su come, più si realizza l'urbanità nel suo rapporto con il gioco, più questa contraddizione e le frizioni connesse si amplino e sviluppino nuove possibilità di fuga.

Dopo aver sviluppato questa tipizzazione teorica, Caillois inizia un lavoro analitico, cercando di dare strumenti descrittivi con cui leggere i giochi per come sono realmente realizzati. Nell'opera si concentra, in particolare, su elementi interni al gioco stesso, cercando di mettere in evidenza quali aspetti della realtà vengano ad essere intensificati o sottratti nell'attività ludica, intorno alle quali si costruisce l'esplorazione del desiderio e al tempo stesso la regolamentazione e la ripetizione del movimento.

Accanto a queste dimensioni endemiche del gioco, l'autore riconosce un elemento che le accomuna e che ne permette il funzionamento:

I giochi generalmente raggiungono i loro risultati solo quando stimolano un'eco di complicità. Sembrano riflettere una necessità di risposta, e l'effervescenza di una tensione condivisa per la quale richiedono un pubblico che gli conferisca attenzione e sia simpatetico con le attività (Caillois, 1958: 40).

La presenza di altre persone aumenta, così, la complessità del gioco e lo lega maggiormente ai contesti in cui viene realizzato: il pubblico può controllare la correttezza, rispetto alle regole interne che il gioco si dà e, più in generale, nella sua intenzione di usare il prodotto urbano al di fuori dalla produzione, riconosce i criteri di originalità ed esuberanza nella *paidia* e l'autorevolezza e le abilità nel *ludus*, spesso rafforza l'azione del gioco o le dà successo ed efficacia. Il pubblico è parte del contesto in cui il gioco viene realizzato e ha un ruolo attivo e importante, parte integrante e forza in gioco in entrambe le tendenze di normalizzazione e di resistenza. Inoltre, lo stesso essere pubblico non è stabile, ma l'effervescenza che il gioco crea può coinvolgere gli osservatori a rinunciare alla loro posizione di passività e partecipare allo

stesso momento di gioco che stanno osservando, così come può essere un invito a partecipare o inventarsi altri giochi, nello stesso spazio e nello stesso momento, oppure in altri luoghi della città, o in un momento futuro rispetto al momento di contatto e coinvolgimento.

La città come spazio plurale, che in un'area geografica (relativamente) limitata addensa grandi quantità di attività, di soggetti, di luoghi differenti e diversi, diventa per definizione la spazialità dei pubblici. Essi hanno un ruolo importante nei conflitti e nelle fratture create dal gioco, decretandone il suo (mancato) riconoscimento e partecipando (od opponendosi alle trasformazioni agite¹²

Un ultimo autore classico che diventa utile nel ricostruire il rapporto tra gioco e città è Michel Foucault. Il filosofo francese è assente nella ricostruzione minuziosa del concetto di *ludic city* realizzata da Stevens, in modo non del tutto sorprendente. Teorico interessato alle configurazioni, alle genealogie e ai dispositivi del potere, concentrandosi sui processi disciplinanti e biopolitici, piuttosto che approfondirne in maniera approfondita le loro contrapposizioni.

Nonostante ciò, non è possibile non affrontarne l'opera, per almeno tre ragioni. La prima, di ordine pratico, è la gran quantità di autrici e autori che si richiamano direttamente a Foucault, usandone i concetti per affrontare lo studio di pratiche che attraversano e riscrivono quella che in questo capitolo sto tracciando come città ludica. La seconda riguarda il riconoscimento del lavoro del filosofo che, pur concentrandosi sul potere, non solo non nega mai la presenza di forme di resistenza ma, ben più radicalmente, pone in essa la base della possibilità epistemologica: da un punto di vista concettuale, Foucault, riconoscendo come “[*la vita, nda.*] sfugga loro senza posa” (Foucault, 1976b: 125), pone nella resistenza un ribaltamento gerarchico nel rapporto tra resistenza e potere, il quale può esistere solo se svelato dalle resistenze stesse, che agiscono negli stessi siti in cui (Chignola, 2014). Il terzo aspetto riguarda il fatto che, anche se in una posizione secondaria rispetto ad altri concetti, la dinamica del gioco è presente nell'opera di Foucault, e proprio all'interno delle conferenze sulle eterotopie (1984; 2006 [1966]), uno dei concetti maggiormente connessi con la spazialità e che più immediatamente permettono di leggere i processi urbani in atto.

¹² questa dinamica troverà spazio nel paragrafo 4.7, in cui sarà messa a dialogo con il materiale etnografico e verrà riletta in particolare a partire dal pensiero di Iveson (2007). Le vicinanza tra i due autori sono, su questo punto specifico, sensibili e Caillois ha avuto la capacità di anticipare di decenni punti centrali del dibattito contemporaneo; ciononostante, sembra che lo stesso Iveson ignori, o comunque non riconosca l'influenza del sociologo francese.

Serve forse evidenziare come, in Foucault, le eterotopie prima di essere spaziali, sono temporali: la rottura che viene creata rispetto all'organizzazione spaziale del quotidiano. L'eterotopia è la costruzione prodotta da pratiche che aprono a una cronologia differente: ad interrompere la "normale" cronologia, intesa come la concettualizzazione del tempo e del suo passare e il ritmo che la caratterizza, si possono verificare delle "apparizioni, degli scoppi", eventi in assoluta discontinuità, che vengono situate nelle eterotopie, spazi che definiscono i confini e le architetture di queste eterocronie e le rendono possibili attraverso una continuità.

Foucault individua una pluralità di eterotopie possibili, individuando una serie di principi e di forze con cui possono manifestarsi: luoghi eterotopici possono essere le scuole cadetti, gli ospizi, i cimiteri, le lune di miele, i musei, i giardini orientali... Nella loro eterogeneità, come sintetizza McLeod (1996), le eterotopie sono spazialità che si differenziano in opposizione alle "architecture of the everyday", potendo venire definite come "architecture of the holiday"¹³, a spazi che eccedono e si differenziano dal quotidiano, sospendendolo.

A sostegno della contrapposizione tra *everyday* e *holiday*, la rilettura di McLeod si regge sull'accentuazione della spazialità dell'eterotopia, attraverso l'enfasi alla sua dimensione architettonica. Lo spazio dell'apparizione della rottura dell'incedere temporale del quotidiano è plasmata nello spazio in cui si realizza, da considerarsi come un mezzo dell'azione.

Questi spazi altri, queste utopie localizzate, sono perfettamente conosciute dai bambini. Esse stanno al termine del giardino, o di certo nella soffitta, o ancora meglio, sono nella tenda indiana costruita al centro della soffitta, o in altri luoghi, e di altre forme, come il lettone dei genitori, in un giovedì pomeriggio (Foucault, 2006 [1966]).

Nonostante il passaggio sia realizzato in modo più suggestivo che analitico, anche tenendo conto della particolarità del testo (*Le corps utopique* è la trascrizione di una conferenza tenuta in un programma radiofonico), Dehaene e De Cauter (2008) elevano il riferimento a una sintesi, attraverso la quale è possibile concepire una rilettura generale delle eterotopie. Parlando in precedenza del comportamento rituale e di quello teatrale, il filosofo di Poitiers realizza lo sforzo teorico di individuare delle attività proprie dell'eterotopie, in grado di funzionare solo attraverso una manipolazione dello spazio e della sua temporalità. Il gioco, al tempo stesso,

¹³Sono mantenute le definizioni in inglese a fronte di una difficoltà, in questo contesto, di trovare una traduzione altrettanto efficace di *holiday*. Il termine, in inglese, rimanda al tempo stesso a una visione "mondana", connessa alla vacanza e allo svago, ed al tempo stesso mantiene, nella sua etimologia, il richiamo diretto alla sacralità e alla temporalità religiosa. La traduzione che meglio permetterebbe di rendere in italiano sarebbe forse "festivo", ma la contrapposizione con feriale riporterebbe a una dinamica di contrapposizione tra produzione e riposo che, come visto in precedenza, può essere funzionale alla città produttiva.

costituisce una terza sfera di pratiche e attività, comprendendo forme meno istituzionalizzate rispetto al sacro e al teatrale e può, contemporaneamente, essere usato come lente per rileggere le due precedenti.

Rileggendo gli esempi presentati in precedenza, quali il teatro, la legge, lo spazio militare, la filosofia e le arti, si può riconoscere come la loro costituzione strutturale abbia elementi giocosi, usualmente non riconosciuti, di riscrittura delle norme e dei ruoli, linguaggi specifici, ritmi e velocità del gioco che hanno un senso solo nel differenziarsi dal quotidiano.

Questa rilettura dello spazio eterotopico come spazio di gioco permette di evidenziare un aspetto che sfugge agli autori trattati in precedenza: l'eterotopia è in relazione con tutti gli altri spazi esistenti.

La città ludica non può essere considerata esclusivamente nella sua tendenza di sottrazione di spazi e di opposizione ai razionali di produttività e funzionalità dello spazio urbano. Mentre, attraverso il gioco, i soggetti mettono in evidenza i meccanismi e i dispositivi, creando una spazialità altra, al tempo stesso viene loro richiesto uno spazio e una temporalità che sia completamente loro, che si venga definita attraverso una costrizione della definizione dello spazio del gioco.

Presi in considerazione questi autori, punto di riferimento per chi si occupa di attività ludiche, variamente intese, nello spazio urbano, si aprono ora, in conclusione due direzioni differenti di riflessione.

Il primo aspetto permette di evidenziare come l'idea di città ludica porti a una riflessione sul rapporto tra città e corpi, situato storicamente e socialmente, e che si sviluppa ancora una volta attraverso la comprensione e lo studio delle pratiche e di quanto la loro realizzazione comporti. Se dopo aver presentato lo stato dell'arte della ricerca più recente sulle discipline casi di studio dell'etnografia abbiamo tracciato una prima ricostruzione, evidenziando come, attraverso i corpi e le pratiche siano sviluppati degli strumenti adatti alla comprensione della città, l'approfondimento della città ludica pare suggerire l'operazione contraria, individuando caratteristiche dello spazio urbano che permettono di mettere in gioco una comprensione dei corpi nel modo in cui, attraverso il gioco sono attraversati dai vincoli e dalle normatività delle città e ne sperimentano superamenti.

La seconda, possibile, direzione sarà approfondita nel paragrafo conclusivo del capitolo, attraverso un'ulteriore sforzo interpretativo, che a partire dalle caratteristiche del gioco e dal

modo in cui si muove nello spazio urbano, metterà in evidenza l'importanza delle pratiche considerate effimere, riconoscendone il loro portato politico.

1.4 Corpi e città: sguardi obliqui nella definizione dei concetti.

Come già anticipato sin dall'introduzione, il punto teorico in cui si innesta questo lavoro è il rapporto costitutivo tra corpi e spazi urbani, cercando di dare alcune chiavi di interpretazione sul modo in cui questi elementi si costruiscono l'uno con l'altro, determinandosi e definendosi vicendevolmente. Nel loro rapporto, si genera un quadro di normatività complessa, diffusa e capillare quanto mutevole, che impone ai corpi posture, comportamenti, traiettorie e modi di apparire dei corpi in pubblico; al tempo stesso, attraverso i movimenti, le sensazioni, le emozioni e la creatività dei corpi in pratica, lo spazio urbano viene continuamente contestato nelle sue forme pianificate e nelle sue forme temporaneamente definite. Corpi e città continuano a ridefinirsi in un continuo movimento in divenire che caratterizza entrambi i poli e le sue parti e caratteristiche: questo processo costituente è effetto di un continuo rapporto di territorializzazione di dinamiche di potere, al quale si oppongono infinite tattiche (De Certeau, 1980) con i quali i soggetti si muovono nelle maglie delle strategie imposte loro, riuscendo trovare i modi, altrimenti considerate come forme di bracconaggio, per superarne e reinventare i confini imposti del potere, evidenziando una soggettività creativa nelle pratiche e negli usi impensati dello spazio. Attraverso determinati usi dello spazio che non rispondono al modo normato (e, di conseguenza, all'apparenza "normale") emergono forme di resistenza che si contrappongono al rapporto corpo-città determinato dal potere, efficaci nell'evidenziare, attraverso pratiche minute (Saitta, 2015), talvolta non organizzate e non durature (Scott, 1985; 1990), illuminano attraverso i corpi i dispositivi urbani che dovrebbero regolarli e che diventano comprensibili nel loro mancato funzionamento.

Il rapporto tra questi due elementi cercherà di essere letto e definito in tutto il corso della ricerca e non ho la pretesa di presentare in un solo paragrafo in maniera sistematica tutti i possibili strumenti teorici ed analitici che sono stati suggeriti e sviluppati nelle differenti discipline delle scienze sociali: i vari aspetti saranno presi in considerazione nei prossimi capitoli nel momento stesso in cui, con il dipanarsi della narrazione etnografica, affronto aspetti, dinamiche e situazioni, in un rapporto diretto e ibrido tra il dibattito teorico e l'interpretazione dei contesti vissuti e attraversati nel lavoro di ricerca.

Il rapporto tra corpo e spazio urbano attraversa il pensiero di differenti autori e si configura come un nodo per lo più irrisolto e affrontato in entrambe le prospettive anche se, spesso, questo è realizzato sviluppando tradizioni che approfondiscono una direzione piuttosto che evidenziare il movimento complesso non univoco tra i due elementi.

A complicare ulteriormente la ricostruzione di un percorso teorico a riguardo, la scarsa rilevanza che la sociologia ha conferito al tema dei corpi: non è un caso che solo nel 1984, con il lavoro di Bryan Turner, il corpo viene menzionato nel titolo di un saggio sociologico (Turner, 1984) e di come solo a quel punto si possa individuare un'attenzione sistematica, prima come "oggetto di studio" poi intrecciandolo ad altre tradizioni di studio della disciplina e, tra queste, la sociologia urbana. Ovviamente, se il testo di Turner segna l'ingresso del corpo tra gli interessi disciplinari (e poi una sotto-disciplina e un settore di studi specifico, con corsi di studio e riviste specificatamente ad esso dedicate), il corpo non era teoricamente assente nei lavori precedenti a partire dai classici (Stella, 1998), anche se veniva nascosto nelle dinamiche che lo attraversano e negato nella sua centralità sociale. Di conseguenza, in questo paragrafo si mostreranno alcune linee di lettura, che possano evidenziare, più che concetti specifici, l'importanza di assumere determinati punti di vista e letture, individuandone la copresenza e le criticità.

Per certi versi, un tentativo compiuto di questa duplice direzione dei processi è stata tentata dal funzionalismo, in termini molto distanti da quanto cercherò di seguire in questo lavoro.

Il rapporto tra i due concetti si inserisce all'interno della costruzione di una grande teorizzazione universale e ad un alto livello di astrazione, che cerca di costruire uno sguardo sistemico sulla società nel suo complesso, in cui il corpo entra in gioco come schema di lettura e come metafora delle funzioni degli elementi urbani e sociali (Mahner e Bunge, 2001). Corpo e città vengono mantenuti insieme in un isomorfismo e un parallelismo, in cui i due si rimandano l'uno con l'altro nella definizione dei loro elementi e nella loro organizzazione (Rasmussen e Brown, 2005).

In questo approccio teorico viene riproposta un'altra grande metafora, quella del corpo-politico. Diffusa nella filosofia politica sin dal pensiero giusnaturalista del diciassettesimo secolo, l'entità statale si sviluppa come un corpo, il quale offre un modello naturale alla formazione politica, la quale ne è riflesso. Il parallelismo non è, dunque, semplicemente una metafora linguistica: il re come testa di un popolo che è corpo, le singole istituzioni con funzioni biologiche ed organicistiche (infrastrutture come arterie, l'esercito come sistema

immunitario...) sono elementi non semplicemente figurativi, ma politicamente performativi, intorno ai quali si sviluppano pratiche, riti, prendendo forma nell'organizzazione statale.

La ripresa di questo modello nella costruzione di una teoria urbana da un lato si presta a una lettura che favorisce il passaggio tra differenti livelli di scalarità, in un'equivalenza tra corpo, città, Stato; dall'altro permette di evidenziare come i sistemi e i singoli processi che compongono la città siano tra loro connessi da una logica operativa e funzionale, in cui i differenti aspetti si tengono insieme e si legittimano l'un con l'altro, partecipando alla costruzione di un organismo complessivo ed unitario, di cui ogni elemento della vita urbana ne è una parte.

Proprio nel momento in cui questa comprensione non si limita a una metafora linguistica, in questa prospettiva è possibile rileggere la città a partire dal corpo e, al tempo stesso, lo sviluppo della città e il suo funzionamento informa dei corpi nelle loro concezioni. Proprio in questo aspetto però emergono i limiti della prospettiva: il parallelismo funzionalista è completamente rivolto a dare una forma di continuità, in una rappresentazione statica dello spazio urbano, del tutto rivolta alla conservazione politica in nome dell'ordine. In un'ottica organicista, in cui ogni istituzione e funzione dello Stato e della città sono organi vitali, il mutamento è concepibile solo in una concezione evolutzionistica, in cui la funzione viene preservata e migliorata nel suo funzionamento, mentre il conflitto diventa, per definizione, patologico (Neumann, 2004): non possono ad esempio essere pensate, all'interno del funzionamento del corpo, forme di sottrazione di spazi fuori dal loro uso quotidiano, né sospensioni del normale flusso urbano senza pensarli come rischi per la stessa vita del corpo urbano (o statale).

Questa visione si fonda su una premessa che mi pone in contrapposizione con l'approccio funzionalista: il corpo umano, su cui viene costruito il corpo politico della città è visto come fosse consolidato, esclusivamente biologico e naturale (Levine, 1995). Si nega la dimensione politica del corpo, escludendone la costruzione discorsiva e le ridefinizioni sociotecniche che ne mutano forme e concezioni e operano profondamente fino ad iscriverne nella carne meccanismi sociali. Inoltre, il corpo di cui si parla è un corpo al quale vengono negate possibili spinte di imprevedibilità e passioni e conseguentemente desessualizzato. Questo limite fa sì che, nella direzione interpretativa, la città informi sui corpi, ma riducendoli a una visione restrittiva di essi, che da un lato, dietro alla genericità e naturalità del corpo, il modello è, implicitamente maschile, eterosessuale, bianco, borghese: un corpo che risponde alle posizioni di dominio che la teoria funzionalista finisce a legittimare e a conservare.

Nonostante il modello teorico funzionalista sia stato a più riprese messo in critica, tanto nel suo scopo teorico complessivo di segnare una teoria generale, comprensiva della totalità della società come corpo coerente, quanto nello sviluppo di questo intento nella equivalenza tra corpo e corpo politico, questa prospettiva rimane presente e, considerato il successo che negli anni ha avuto, è diventato il fondamento di concetti e di approcci che, pur non riconoscendone (o comunque, non dichiarandone l'origine teorica), si innestano su questa visione.

Robert Furbey (1999), ad esempio, rilegge criticamente attraverso quest'ottica il concetto di "rigenerazione urbana" e il suo dibattito scientifico, assolutamente centrale negli *urban studies* e nelle politiche urbane. Come evidenza, dietro un intento pervasivo di trasformazione sociale e una retorica dell'innovatività, olismo e inclusività, questo termine ha connessioni con tradizioni molto più conservative ed individualistiche. In particolare, la rigenerazione guida interventi di esclusione, controllo, restrizione della complessità urbana alle uniche forme governate dai piani comunitari e dagli interventi architettonici, spesso a servizio di un uso commerciale. Un lessico medico (e medicalizzante) fa da *frame* all'intera concezione dello spazio urbano: nell'idea stessa di rigenerare, viene sottesa una visione in cui lo spazio pubblico (ad esempio, il quartiere, l'isolato, la strada), sia affetta da una serie di problemi che, nel loro propagarsi diventano virali e mettono a pericolo il normale svilupparsi della comunità e che quindi necessiti di interventi sanificatori, operazioni di *restyling* e interventi rivolti a cambiare gli usi, rendendo lo spazio funzionale.

Cercando di valorizzare, al contrario, gli elementi dinamici e in divenire che la lettura della mutua costituzione di spazio urbano e corpi può offrire, è allora necessario cercare altrove i riferimenti teorici in questo sforzo analitico.

Un primo piano viene evidenziato nel lavoro di Goffman. L'autore canadese non ha mai fatto né del corpo, né dello spazio urbano il centro del suo lavoro, in gran parte rivolto allo studio delle interazioni e alle ritualità che attraversano la vita quotidiana e che si colloca nelle ripetizioni, nel dato per scontato e nelle consuetudini. Al tempo stesso, in concetti come la "giusta distanza sociale" (Goffman, 1961; 1963a), viene definito il modo in cui, nelle relazioni di prossimità si costruisce una normatività sui corpi e sulle sensorialità attraverso il mantenimento della faccia e delle convenzioni sociali.

Ad esempio, all'interno delle regole dello stare in pubblico, vengono evidenziate nel controllo e nella gestione dei corpi, compresa l'espressione delle emozioni, la gestione della sensorialità, consistenti in cosa e come possa essere conosciuto guardando, toccando, assaggiando, così

come il modo di comunicare conoscenza del contesto, comprensione dei ruoli e delle logiche sociali attraverso comportamenti e posture.

Goffman si limita ad approfondire una dimensione prossemica delle relazioni tra soggetti, all'interno di uno spazio che difficilmente si estende oltre quello raggiungibile attraverso lo sguardo e al contatto diretto (Wilshire, 1982), riscontrando così il limite di dissolvere sia i corpi sia gli spazi concreti delle esperienze nel momento in cui si aumenta la portata teorica: su quel piano essi vengono infatti ridotti, all'interno della cornice drammaturgica, da un lato a una coincidenza tra corpo ed individuo, e dall'altro in un'astrazione dello spazio nelle sole dimensioni di scena e di fuoriscena.

Nonostante questo, la rilettura che ne propone Joseph (1984; 1998) permette di estendere lo sguardo, evidenziando come la posta in gioco della lettura goffmaniana non riguardi esclusivamente la comprensione delle interazioni sociali e delle loro norme, ma evidenzia le grammatiche e gli elementi che, congiuntamente, ridefiniscono il "contesto civile". Al tempo stesso, il concetto viene situato nelle relazioni e in contesti precisi ed inquadrato in cornici culturali e storiche, sulle quali l'idea di "vivere insieme", tra formazioni comunitarie e costruzione di differenze, confini e distanze tra soggetti, tra gruppi e all'interno di essi, in una continua creazione e definizione dell'alterità (Gayet-Viaud, 2015).

L'apparente "trivialità" (Joseph, 1984) nella teoria goffmaniana del lavoro sulla faccia diventa allora, se così riletto, radicalmente implicato nel definire una "sensorialità" del pubblico, profondamente connesso, come sottolinea Gayet-Viaud (2015: 102) con una rilettura, sviluppata dal basso e nella quotidianità, del vivere insieme. Questo aspetto, al tempo stesso, non definisce una pubblicità generica, ma assume delle configurazioni nell'organizzare i corpi nello spazio, esercitando forme e modi del corpo, dando criteri di leggibilità e definendone posture e posizioni che orientano il modo spazialmente e socialmente accettato, in termini di normatività diffusa nelle relazioni quotidiane, del modo migliore di vivere insieme. L'utilità del pensiero di Joseph nella rilettura delle interazioni quotidiane nel contesto urbano (Brighenti, 2016) si sviluppa intorno a tre punti.

In primo luogo, l'esperienza soggettiva e corporea dello stare in pubblico viene a configurarsi intorno alla visibilità, che diventa elemento del discorso sullo spazio pubblico, e appare come corporea nel modo in cui lo sguardo altrui è pervasivo e sentito sensorialmente, tale da apparire tattile, come si articolasse in un contatto fisico. Lo spazio urbano viene allora definito intorno alla capacità di agire sui corpi sviluppando l'attenzione fino a modificarne la sensazione:

muovendo il ragionamento nella direzione inversa, ciò comporta un riconoscimento di come i corpi creino la percezione dell'essere in pubblico e nello spazio urbano attraverso la risposta a norme e posture che riproducono la risposta all'attenzione collettiva (Richards, 2013) a cui sono esposti.

Il secondo aspetto, riguarda l'accessibilità: i corpi presenti nei contesti e negli eventi che connotano l'urbano hanno avuto accesso ad esso, un accesso che è legato, alla materialità dello spazio, che traccia confini e limiti, con criteri di accesso che possono essere fisici, sociali, simbolici ed agire sulle persone in modo differenziato in base al loro posizionamento e ad assi diseguali di possibilità di accesso.

Relativamente a questo aspetto, la lettura goffmaniana lascia aperte contraddizioni rispetto alla connessione tra accessibilità e visibilità, su aspetti in cui non pone rimedio neanche la rilettura in Joseph. Queste critiche sono particolarmente evidenziate nelle prospettive critiche dei *disability studies* (Goodley, 2010; Arfini, 2013): diverse autrici e autori hanno messo in evidenza il modo in cui lo spazio urbano costruisca delle soglie che marginalizzano ed escludono, e che, al tempo stesso, creano "l'illusione che [*i soggetti, nda.*] abbiano un antecedente prediscorsivo o naturale, che fornisce la giustificazione per la moltiplicazione e l'espansione degli effetti regolativi di tali pratiche» (Tremain, 2005: 11). Questa lettura individua dei dispositivi che non si limitano ai corpi considerati "disabili", ma come a partire da essi è possibile evidenziare come lo spazio pubblico performi e imponga una normatività che definisce il corpo sano, e che, in logica intersezionale, permette di accedere a una serie di altre matrici di oppressione.

La critica proveniente da questo approccio coinvolge il modo in cui i corpi sono compresi all'interno della lettura sulla ritualità interazionale proposta da Goffman, concretizzandoli e materializzandoli, dandone forme specifiche, sensazioni e percezioni. Al tempo stesso, viene fatta cadere la presunzione di naturalezza delle differenze all'interno delle relazioni che avvengono nello spazio pubblico, evidenziando come i criteri che impediscono l'accessibilità allo spazio pubblico e che, conseguentemente, lasciano certi soggetti fuori dal campo della visibilità, non abbiano a che vedere con la configurazione dei corpi, ma con quella dello spazio urbano, che legittima, anche architettonicamente, l'esclusione sociale.

I dispositivi definiscono l'accessibilità degli spazi e agiscono sulle caratteristiche architettoniche, strutturali, così come attraverso l'organizzazione delle attività, dei ritmi e delle pratiche legittimate e previste per attraversarlo. Considerare i criteri di accessibilità a partire

dai corpi assume allora un valore empirico, se posto accanto alla centralità della visibilità prima affermata: individuare quali corpi possono attraversare lo spazio urbano permette di porsi le domande su quali corpi sono assenti.

Infine, il terzo punto attraverso il quale Joseph reinterpreta la distanza sociale goffmaniana in una lettura sulla composizione del vivere civile, è un punto più prettamente politico: nonostante l'autore tendesse a non accentuare esplicitamente questa dimensione, il momento in cui le distanze sociali definiscono il campo del vivere civile, intendendolo come modello normativo che regola e governa i soggetti nella quotidianità, posture, distanze e atteggiamenti "adeguati" possono essere letti come prodotti di dinamiche di potere, che possono, nel loro fraintendimento e nel rifiuto all'adeguamento, generare forme di resistenza, che mettono in discussione l'organizzazione spaziale che Goffman (e dopo di lui, Joseph) hanno il merito di mostrare come profondamente radicata anche nella sfera più intima delle norme e delle sanzioni su contatto, distanza, vicinanza fisica e sociale.

Al contrario, la scuola di Chicago permette di riflettere sulla mutua costituzione di corpi e città a partire da una prospettiva radicalmente differente: in quella che viene chiamata la prospettiva ecologica della Scuola di Chicago (Park, 1995 [1915]; Park e Burgess, 2016 [1921]; Burgess, 1928). Park evidenzia nella città una capacità di essere impiantificabile e incontrollabile, le cui trasformazioni sfuggono a vincoli che le politiche cercano di imporre attraverso, ad esempio, le politiche abitative: negli Stati Uniti di inizio secolo, l'incontrollabilità della città era data da un capitalismo che, nel suo strutturarsi nella metropoli in formazione, non veniva contenuta da alcuna forma di governo, né dalle lentezze burocratiche e territorializzava la città in formazione, plasmandola al di fuori di regole che non fossero l'efficietismo economico (Avallone, 2015).

Ispirati da studi botanici, i due maggiori teorici della Scuola di Chicago, sviluppano un'analogia nella formazione e nei mutamenti della città, la cui espansione si sviluppa attraverso quattro fasi, quali l'invasione (penetrazione, usualmente graduale e non notata di porzioni di popolazione differenti rispetto a quelle precedenti), reazione (degli abitanti presenti), abbandono (degli abitanti precedenti, che si ritrovano sottomessi a un afflusso imprevisto) e *climax* (nel raggiungimento di un nuovo equilibrio in seguito alla sostituzione territoriale). I limiti della proposta teorica sono numerosi e notevoli, riguardanti sia la definizione e la "natura" dei gruppi sociali, sia lo stesso tema, centrale nella dinamica urbana di successione, sostituzione ed espansione. Quanto è interessante in questo approccio non è tanto però l'aspetto contenutistico, che deve comunque essere contestualizzato nel periodo storico,

nel clima culturale e nell'approccio "pionieristico", ma permette di evidenziare una tensione rilevante teoricamente: l'intera città, le sue dinamiche e le sue configurazioni è prodotta da movimenti di persone, gruppi, spinte e tensioni date da pratiche e scelte che mirano a prendersi lo spazio, oltre e al di là della dimensione del governo e della pianificazione.

Inoltre, la scuola di Chicago realizza una svolta, particolarmente evidente nella fase di reazione, che ha una funzione teoricamente relevantissima, anche se spesso la città non è semplicemente l'ambiente in cui si sviluppano i conflitti, ma è più profondamente prodotta nel conflitto, realizzato attraverso presenza nelle aree, attrito nell'incontro e nella relazione, territorializzazione e travalicamento delle aree definite e consolidate solo temporaneamente.

Caratterizzato da una notevole capacità anticipatrice di temi importanti per la sociologia urbana che seguirà, l'approccio di Burgess e Park permette di comprendere il modo in cui corpi e spazi urbani si relazionano e si definiscono a vicenda, riconoscendo come le varie forze "fanno" la città, attraverso l'organizzazione dei corpi in una geografia sociale, dividendo e segregando per classe e per "razza", in base al posizionamento lavorativo e al ritmo che il lavoro impone ai corpi durante il lavoro e durante il riposo. La teoria di Burgess e Park è capace di cogliere con sguardo globale gli effetti di processi che i ricercatori della scuola di Chicago evidenziavano nelle prime osservazioni partecipanti in contesti urbani, immersi nella dimensione situata e quotidiana dei mutamenti. Nonostante questo, le forze che caratterizzano i mutamenti urbani sono però presentate nella scuola di Chicago senza differenze, né asimmetrie. Non è dunque presentato un rapporto di forza tra i soggetti che compongono la città, e le logiche ecologiche appaiono come naturali e impersonali. Al tempo stesso, i corpi che muovono all'interno delle ecologie urbane, vengono ridotti a una generica, indistinta popolazione.

A partire dalla prima generazione di teorici, anche all'interno della scuola di Chicago il concetto di ecologia è stato più volte ridefinito e ripreso, cambiandone radicalmente i riferimenti, passando da comparazioni con il mondo biologico alla semiotica e linguistica, con l'effetto di creare proposte teoriche molto più dinamiche e capaci di tener conto della molteplicità dei livelli su cui i conflitti operano, rinunciando però al collegamento diretto nella comprensione della trasformazione spaziale in atto.

Una possibile suggestione per uscire dai limiti della teoria di Park e Burgess, viene suggerita da un altro filone di studi, che si sviluppa su un piano analitico differente, ma che ha il merito di evitare la scomparsa della soggettività all'interno dei flussi e delle dinamiche collettive,

sapendo così valorizzare il corpo sia come processo che come esperienzialità. In particolare, Canetti suggerisce una ricostruzione del rapporto tra spazio e corpo in una visione della folla in netta contrapposizione rispetto alla Psicologia delle Folle di LeBon, e che diventa interessante in questa prospettiva.

Canetti (1981 [1960]) permette, infatti, di focalizzarsi sui corpi nella folla, individuando dei percorsi che possano mantenere insieme esperienze individuali e dimensione collettiva della vita urbana: lo spazio pubblico in contesti urbani spesso si configura, grazie alla copresenza di attività, flussi e soggettività differenti come una folla. All'interno di questo contesto non viene ad annullare soggettività ma, al contrario, è capace di generare esperienze individuali di trovarsi in un contesto collettivo, sensazioni e affetti legati alla vicinanza, alle vibrazioni del trovarsi in quella densità in movimento.

Come evidenzia Castelli (2015), per Canetti la folla è una situazione collettiva con una potenzialità costituente, capace di generare momenti condivisi e comuni a partire da una dimensione immediatamente fisica come il contatto fisico che la caratterizza. Rompendo completamente con le tradizioni teoriche che lo hanno preceduto, Elias Canetti ha la capacità di evitare sia la prospettiva olistica sia quella individualistica per comprendere come la folla sia un luogo in cui la soggettività possa costituirsi, trovando anche risorse di liberazione in un contesto vissuto come una forma di eguaglianza all'interno di parti eterogenee, provenienti da differenti esperienze, direzioni e prospettive.

La folla viene allora presa in considerazione sia come esperienza corporea ed esperienziale, sia come potenzialità generativa e, in quanto tale, politica. Soprattutto, in questo movimento viene evidenziato come i due poli della corporeità e della politica agiscano congiuntamente, realizzandosi l'uno attraverso l'altro, in un nesso inscindibile (Borch, 2009).

Attraverso l'idea di folla è possibile rileggere lo spazio urbano a partire dalle pratiche che in esso vengono realizzate, e di contestualizzarle nella loro combinazione, che prende forme che superano la somma delle parti, aggregandosi talvolta in modi sorprendenti e imprevedibili a partire dal modo in cui differenti entità vengono colpite da altri sconosciuti e imprecisati, combinandosi in un elemento singolare (Brighenti, 2016).

In questo aspetto, la lettura di Canetti sembra integrarsi con la concettualizzazione goffmaniana della distanza sociale, evidenziando gli aspetti più produttivi della sua rottura: la folla è generata in condizioni di spazi ridotti, impossibilità di rimanere distanti e distaccati, in un contatto che genera reciproca influenza. La folla costituisce così la formazione di un'atmosfera

(Sloterdijk, 2004) generando processi affettivi virali, effervescenze, sensazioni intersoggettivi che si definiscono nella connessione.

Il contatto origina un effetto produttivo sul singolo, sia su un piano di immaginazione, sia nella sensazione e nella propriocezione fisica: la vicinanza dà un'immediatezza nel contatto visivo e sensoriale, in una sensazione tattile del corpo a corpo, che Sofsky (1998: 96) interpreta come una sensazione di superamento degli stessi confini della propria persona:

In quella densità, in cui i corpi si accalcano e fra essi quasi non c'è spazio, ciascuno è vicino all'altro come a sé stesso. Enorme è il *solievo* che ne deriva (Canetti, 1981 [1960]: 22, corsivo in originale).

Importanti lavori hanno continuato a riflettere sui temi suggeriti da Canetti, a partire dall'importantissimo contributo del suo traduttore italiano, Furio Jesi. Definendo la rivolta in base alla sua temporalità, in termini di sospensione temporale, un salto rapporti di dominio in essa imposti, e distinguendola dal processo rivoluzionario, che comporta l'inserimento nel tempo storico e, quindi, nel riconoscimento del potere, rispetto al quale si mostra "solamente" come ribaltamento della manifestazione storica precedente (Jesi, 1969).

La rivolta è, in Jesi, un tipo particolare di folla, una delle sue espressioni più radicali e, per questo, uno dei momenti migliori in cui leggere la potenzialità dei corpi nello spazio pubblico nella loro atto di un'esperienza collettiva:

Si può amare una città, si possono riconoscere le sue case e le sue strade nelle più remote o più care memorie; ma solo nell'ora della rivolta la città è sentita veramente come *la propria* città: propria, poiché dell'io e al tempo stesso degli "altri"; propria, poiché campo di una battaglia che si è scelta e che la collettività ha scelto; propria, poiché spazio circoscritto in cui il tempo storico è sospeso e in cui ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze assolutamente immediate. Ci si appropria di una città fuggendo o avanzando nell'alternarsi delle cariche, molto più che giocando da bambini per le sue strade o passeggiandovi più tardi con una ragazza. Nell'ora della rivolta non si è più soli nella città (Jesi, 1969: 25).

Anche se Jesi pone, almeno in termini di intensità, in contrapposizione la rivolta rispetto ad altre modalità del vivere la città, dandole una sorta di primato, quanto mi sembra più interessante ai fini di questo lavoro è l'evidenziare come l'azione collettiva trasformi la città politicamente, simbolicamente ed emotivamente in un gesto del tutto politico.

Nel momento stesso in cui il contatto delle persone avviene in una folla che occupa lo spazio pubblico, la presenza del corpo in piazza pone delle domande fondanti della stessa idea di

pubblicità: a chi è permesso l'accesso nello spazio pubblico? Chi può apparire in città? (Castelli, 2015; Butler e Athanasiou, 2013). Se questo aspetto è particolarmente visibile nel momento in cui attraverso la rivolta raggiunge il suo momento di massima espressione politica, in questo lavoro, come argomenterò a breve, nei prossimi due paragrafi, anche in altri tipi di pratiche è possibile individuare una sospensione del tempo (o, nei termini di Lefebvre, del ritmo quotidiano) che caratterizza gli usi programmati dello spazio urbano e il modo in cui è previsto che siano attraversati.

Riconoscere questa potenza della folla, intesa come presenza plurale, contemporanea, data dal continuo contatto dei corpi nello spazio permette allora di rileggere l'idea stessa di diritto alla città, ponendolo al di fuori da un logica liberale del diritto, riconoscendone la dimensione esperita collettivamente ed affettivamente: non viene quindi relegato ad essere solamente un diritto di accesso individuale alle risorse che sono "incarnate" in nodi tra flussi che vengono riconosciuti e organizzati come città, ma è la possibilità al diritto di cambiare noi stessi nel momento stesso in cui viene cambiata la città, in modo di renderla più prossima possibile al nostro desiderio (Harvey, 2012).

Un'ulteriore possibile lettura del rapporto tra corpi e spazi nelle scienze sociali viene tracciata nel post-strutturalismo, individuando un percorso di riflessione particolarmente florido per il modo in cui ha ispirato una pluralità di lavori sociologici, geografici ed antropologici. Chris Philo (2012) ha evidenziato come sia possibile individuare nella riflessione teorica di Foucault una lettura spazialista: il filosofo di Poitiers ha sviluppato una rilettura originale della spazialità, sia rintracciando il tema dell'organizzazione spaziale e della strutturazione della microfisica del potere all'interno di alcuni dei principali lavori (esemplare, nel modo in cui sviluppa il rapporto tra spazio architettonicamente concepito, corpi e visibilità nella lettura del *panopticon* benthamiano), sia attraverso una linea di pensiero, spesso considerata secondaria, che parte dalla riflessione sull'eterotopia.

La concezione di Foucault dello spazio sarà sviluppata, in modo molto eterogeneo, a partire da un interesse dato al modo in cui nella dimensione spaziale e specificatamente urbana, ricadono discorsi e forme di governo che attraversano temi assolutamente centrali nella sua opera, quali la medicina, l'igiene, la pena e l'amministrazione convergono nella formazione della città e nella gestione dei corpi e della popolazione. Lo spazio diventa un nodo di potere, al tempo stesso prodotto dalle dinamiche che lo attraversano e lo definiscono ed è performativo per i corpi che lo attraversano e che in esso vengono costituiti. Come lo stesso Foucault evidenzierà, il suo interesse per lo spazio non è riposto tanto nel sapere architettonico, quanto

nell'organizzazione dello spazio gestita dal medico, dal prete, dallo psichiatra, dalla guardia carceraria (Foucault e Rabinow, 1984).

In un quadro teorico impostato principalmente intorno allo studio del potere spazializzato, il concetto di eterotopie si inserisce nell'opera foucaultiana in modalità peculiare. L'eccezionalità del concetto è, in parte, legata alla sua genesi: presentato inizialmente in un programma radiofonico, poi riproposta a una conferenza in Tunisia, di poco successiva all'uscita di "Le parole e le cose" (1966) di fronte a un pubblico di architetti e urbanisti e mai pubblicata fino al 1984, ricevendo da subito un enorme successo. La composizione temporale, segue, nel modo in cui dialoga con le opere maggiori del filosofo: ad esempio, l'interesse diagnostico che viene dato alla lettura dei processi spaziali non è ancora pienamente sviluppato negli anni della conferenza sulle eterotopie (Lodeserto, 2012).

Legato a questo percorso atipico, bisogna anche contestualizzare il modo in cui gli esempi, concreti e dichiaratamente non esaustivi che Foucault indica, tengono insieme spazi del potere e della disciplina insieme a spazi del piacere, dalle colonie penali alla nave, pensata come il luogo in perenne transito e la più grande risorsa di immaginazione. Questa coincidenza, che potrebbe apparire come problematica nello studio dell'autore, ha però un enorme merito per quanto riguarda l'inserimento del concetto di eterotopia nel ragionamento sulla costituzione dello spazio urbano, differenziandolo immediatamente sia dall'idea liberatoria e consolatoria dell'utopia, sia da scenari repressivi e apocalittici della distopia.

Il punto di partenza è, allora, il luogo specifico, che non assume carattere universale ma che vanta la sua unicità a partire da funzionamenti che sono inseriti all'interno della società, in cui vanno localizzate: il punto caratteristico è che l'eterotopia sia un'interruzione dell'omogeneità dello spazio, un luogo concreto e, al tempo stesso, un momento e una pratica di interruzione della naturalità con cui il discorso di potere costituisce l'organizzazione spaziale. In questo aspetto, le eterotopie sono sempre *eterocronie* che territorialmente costituiscono un dentro e un fuori, individuando aree di sospensione e di interruzione dell'usuale modo di concepire la città e di abitarla con i propri corpi, luoghi marginali o, comunque, "inusuali", nei quali la percezione e la comprensione dell'ordine sociale può farsi più acuta. Questa duplice dimensione, interna ed esterna dello spazio, muove la capacità conoscitiva delle dinamiche sociali che animano lo spazio ed evidenzia come, a differenza dalle utopie, questi spazi siano in continua relazione con tutti gli altri spazi, pur contraddicendoli:

in such a way as to suspect, neutralize, or invent the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect. These spaces, as it were, which are linked with all the others, which however contradict all the other sites, are of two main types (Foucault, 1984: 3).

Le poche pagine dedicate al concetto hanno avuto un enorme successo, ispirando un gran numero di autori, forse proprio a partire dal suo carattere poco nitido, se non ambiguo, che ne permette diverse appropriazioni (McLeod, 1996) e tale da averlo reso, talvolta, più che uno strumento analitico, una lettura complessiva di spazi e pratiche urbane contemporanee ed in particolare di quelle festose, artistiche o sessuali. Come evidenzia Philippe Sabot (2012), la straordinaria fortuna del testo di questa conferenza ha offuscato la sua seconda parte, non pubblicata neanche nella raccolta postuma dei “Dits et écrits”: il corpo utopico.

Rispetto alla parte sull’eterotopia, concentrata principalmente sullo “spazio fuori”, ossia la comprensione del discorso spaziale a cui gli spazi altri aprono, partendo dalla costituzione spazializzata del corpo, in questa seconda opera Foucault si concentra (per certi versi sorprendentemente, considerata l’influenza ancora strutturalista nel pensiero di quegli anni) sullo spazio del “dentro”, spazio qualitativo e sensibile le cui qualità sono rapportate all’esperienza (spaziale, percettiva, immaginativa, onirica) del soggetto. Al tempo stesso, a partire dalla contestazione della sua pesante materialità, il corpo diventa punto di partenza del desiderio utopico, a partire dalla contestazione della sua materialità che lo lega al discorso e la possibilità di rendere il corpo stesso come spazio eterotopico.

In questo lavoro, Foucault disegna il rapporto tra spazio urbano e corpo, evidenziandone il ruolo nei processi di soggettivazione e, al tempo stesso, il ruolo peculiare che ha nei processi di assoggettamento così come nel vitalismo delle resistenze, a partire dalla “semplice” constatazione che

Non posso cambiare luogo senza di lui, non posso lasciarlo là dov’è, e andarmene, io, altrove (Foucault, 2006 [1966]: 31).

Il corpo non è spazio omogeneo e uniforme, ma nella sua capacità, nel momento in cui attraversa spazi eterotopici e si immagina in modi differenti, attualizzando pratiche sociali (a partire dalle trasformazioni materiali del corpo per immaginarne uno differente, come la cosmesi, il tatuaggio, il rito).

Da queste suggestioni, il geografo Edward Soja ha cercato, attraverso un approfondimento e uno sviluppo, di dare sistematicità allo studio sulle eterotopie: da un lato, rispondendo alla proposta di Foucault, che suggeriva la necessità di una scienza che potesse occuparsi dei luoghi

altri in maniera specifica, crea all'UCLA di Berkeley un corso di eterotologia, dall'altro, scrivendo *Thirdspaces* (Soja, 1996), sviluppa un approccio teorico che metta in diretta connessione le eterotopie di Foucault con la produzione dello spazio di Henri Lefebvre.

Fino alla sua opera, le connessioni tra i due autori erano state poco indagate e Lefebvre aveva sviluppato una critica a Foucault, sostenendo come le sue "fluttuanti metafore spaziali" oscurassero la concretezza politica della spazialità sociale, denunciando il suo fallimento nel colmare il vuoto tra il dominio epistemologico e quello pratico. Il lavoro di Soja, muovendosi in questo difficile connubio, si sviluppa attraverso una diretta ripresa della "dialettica triplice" tra spazio, tempo e società che viene articolato nella produzione dello spazio come pratiche spaziali, rappresentazione dello spazio e spazio della rappresentazione. Soja rilegge questo punto, centrale nel pensiero di Lefebvre, proponendo una trialettica spaziale, dove il primo spazio coincide con il percepito, il secondo con il concepito (e il pianificato) e gli spazi terzi sono gli spazi vissuti.

Nei *thirdspaces* Soja attua una diretta ripresa del concetto di eterotopia, ma inserendole dunque in un quadro teorico di impianto lefebvrano e, in quanto tale, particolarmente attento al rapporto strutturale in cui gli spazi vissuti sono realizzati.

Tutto sta insieme nel *Thirdspace*: soggettività e oggettività, l'astratto e il concreto, il reale e l'immaginato, il conoscibile e l'inimmaginabile, il ripetitivo e il differenziale, la struttura e l'azione, la mente e il corpo, il conscio e l'inconscio, il settoriale e l'interdisciplinare, la vita di ogni giorno e l'interminabile storia (Soja 1996: 56-57).

Soja suggerisce un approccio di studio e comprensione, definito *thirthing-as-othering*, a questi spazi, considerati come immediatamente politici e radicali anche se illusori, nel momento in cui, attraverso essi, vengono fatti crollare i dualismi che sostengono la visione pianificata dello spazio (ibid.: 60).

Le eterotopie diventano allora un processo e una pratica concreta di decostruzione, ricomposizione, creatività che rompe la naturalità della contrapposizione tra spazi percepiti e concepiti, sviluppandosi in costruzioni permanenti, fondata su una irriducibile apertura degli spazi vissuti, fondata su un vitalismo dei corpi come desideranti e, in quanto tali, non riconducibili alla concezione a distanza dello spazio (Somdhal-Sands, 2006).

Attraverso questo processo di inserimento di una terzietà nei binarismi consolidati, Soja cerca di sviluppare un concetto che permetta di rendere visibili le esperienze soggettive, dandone la dovuta importanza e centralità nelle costituzioni spaziali:

Spazi appassionati del concettuale e del vissuto, segnati materialmente e metaforicamente dalla *praxis* spaziale, in una trasformazione della conoscenza in azione, sviluppato e incorporato all'interno di un campo non omogeneo di potere spaziale (ibid.: 31).

Un ultimo, importante contributo alla discussione, proviene dalla geografa Robyn Longhurst: nel suo libro “Bodies: Exploring Fluid Boundaries” (2004) cerca di applicare uno sguardo geografico agli strumenti e ai confini disciplinari, partendo dal riconoscimento di come le conoscenze e la produzione di conoscenza siano pratiche corporee, così come Grosz aveva evidenziato come fossero sessualizzate e gendered (Grosz, 1993). Il suo lavoro è complessivamente improntato a superare i limiti in cui i corpi sono presi in considerazione all'interno delle scienze sociali e della geografia nello specifico: per quanto negli ultimi anni l'interesse al tema sia crescente (Longhurst, 1997), l'autrice evidenzia come i corpi tendano ad essere teorici, discorsivi e disincarnati. Viene dunque mosso un invito e posta una sfida agli studiosi di tenere in considerazione la materialità dei corpi: con questo, non si intende assolutamente, nell'intento di Longhurst, proporre una visione organicistica dei corpi o alcuna forma di riduzionismo sociale, ma piuttosto evitare astrazioni teoriche che, residuo di un cartesianesimo storicamente radicato nel modo di pensare e nelle tradizioni disciplinari e della teoria sociale, nasconda la concretezza delle esperienze e dei corpi. Una materialità che, come evidenzia, porta spesso ad evidenziare le ambiguità dei corpi, nel loro vitalismo, nel loro sfuggire continuamente alle definizioni e alle forme definite, in una conflittualità, non immediatamente riconducibile a razionali dell'organizzazione, che rendono il corpo eminentemente politico.

In questo, i corpi si evidenziano come continuo sconfinamento, straripamento dagli argini di una normatività costruita intorno a soggetti immaginati come incorporei: in questo aspetto si evidenzia il rapporto stretto con la città da un lato, e con la quotidianità dall'altro: al tempo stesso esse possono essere lette come prodotto di politiche di contenimento, controllo e governo dei soggetti e luoghi di rottura dei flussi programmati e di manifestazione di eventi che a partire dai corpi evidenziano la territorialità e la riscrivono.

Per questo gli esempi empirici della geografa nel suo testo sono corpi imperfetti nella loro concretezza, perché è nella loro mancata adesione alla normatività che vengono sviluppati gli sconfinamenti. In questo, l'autrice si inserisce in un filone teorico iscritto in epistemologie femministe e lo sviluppa:

Women's experiences of, for example, menstruation, childbirth and lactation, all represent challenges to bodily boundaries. The feminine construction of self is an existence centred within

a complex relational nexus, compared to the masculine construction of self as separate, distinct and unconnected (MacDowell, 1993: 306).

L'attenzione posta sull'indicibilità del corpo femminile evidenzia come lo spazio pubblico sia costruito intorno alla definizione di confini che attraverso dimensioni simboliche evidenziano una costruzione concreta di territori, mossi su dualismi tra maschile/femminile, solido/fluido, ordine/disordine.

Cercando allora di individuare i rapporti tra corpi, spazialità e città vengono presentati corpi eccedenti, mancanti, abietti, ridisegnando e ridefinendo i corpi a partire da contesti e situazioni non nominabili, a partire dalle loro dimensioni più intime, per indagarne i processi di governamentalità che vengono agiti dall'organizzazione spaziale.

Le differenti letture proposte qui sono tra loro profondamente divergenti, ma permettono di evidenziare i molteplici piani all'interno dei quali si configura il rapporto costitutivo di corpi e di spazi urbani. Le interazioni faccia a faccia dei soggetti e nella gestione del proprio corpo in una prossemica e coreografia dei ruoli sociali; i prodotti urbani di ingovernabili spostamenti e flussi collettivi che ristrutturano le differenti aree della città attraverso movimenti di travalicamento delle aree e delle geografie d'uso prestabilite; la dimensione collettiva di spazi pubblici affollati e le trasformazioni spaziali e corporee all'interno di spazi pubblici contesi; la capacità produttiva dei corpi attraverso forme di appropriazione e di re-immaginazione degli spazi, così profonde non solo da ridefinire regole e confini, sottraendo e riappropriandosi di territori, ma anche di riscrivere i discorsi sui corpi stessi che, nelle loro pratiche, realizzano questa trasformazione: oltre a rendere l'idea della complessità del nodo che connette il corpo con l'urbano (e viceversa), tutti questi livelli forniscono delle chiavi di lettura sul modo in cui, su questo stesso rapporto viene fondata una normatività che regola il loro apparire ed essere al tempo stesso compresi ed agiti nella quotidianità.

Muovendosi nelle frizioni tra i differenti piani e i loro razionali, è possibile individuare forme di rottura, più o meno esplicite e dichiarate: in questi ultimi due paragrafi e poi, in tutto il corso del lavoro, cercherò di evidenziare alcune di queste rotture, emergenti dalle pratiche ludiche e artistiche, evidenziandone il loro portato politico, legato non ai discorsi esplicitamente prodotti e riprodotti al loro interno, ma sulla capacità di mettere in evidenza gli aspetti di questo nodo che qui ho provato a definire e che sarà sciolto nel corso del procedere dell'etnografia.

1.5 L'effimero come spazio del politico.

In questo paragrafo, intendo proporre una chiave di lettura specificatamente politica dell'effimero.

Il termine, centrale in questo lavoro, sarà usato per sintetizzare le pratiche protagoniste del percorso etnografico della mia ricerca, evidenziandone così un elemento comune che ne tracci una lettura che, pur permettendo di render produttive analiticamente le differenze e le comparazioni e, al tempo stesso, lasci aperto ad altre pratiche che, pur non essendo parte della mia ricerca, attraversano gli spazi urbani e ne mettono in evidenza processi simili. Questo intende essere, senza alcuna pretesa di essere riassuntivo o di coinvolgere tutti gli aspetti presentati in precedenza, la ricaduta teorica dei differenti punti di accesso al tema centrale di questo lavoro, la costituzione congiunta di spazio urbano e corpo che, come abbiamo visto, è presente nell'interesse accademico verso le discipline studiate, è un punto di rottura del concetto di "città" e, di converso, elemento comune a prospettive alternative su spazialità e urbanità e permette di individuare dinamiche sotterranee e interstiziali come quelle che configurano la città ludica.

Come spesso accade, guardare l'etimologia del termine aiuta ad argomentarne la scelta e a suggerire letture. L'effimero indica nel suo nome una breve durata: la sua origine è dal greco *ἐφήμερος*, composto da "epi", sopra e "eméra", giorno, di un solo giorno. L'elemento suggestivo del termine greco è, però, nelle sue applicazioni: l'aggettivo veniva usato per le febbri da un lato, per gli scoppi e per le luci dall'altro. L'effimero non è solo temporaneo, ma l'origine etimologica evidenzia come sia immediatamente connesso a un'effervescenza, a un'alterazione improvvisa di uno stato, a un'interruzione.

Allo stesso modo, le pratiche ludiche si esauriscono nel momento stesso in cui vengono realizzate in contesti di piccola scala. Da uno sguardo distante, la portata di queste discipline parrebbe allora irrilevante, limitandosi a performance di durata modesta, effetti che appaiono come limitate al sito specifico in cui vengono realizzate.

D'altro canto, seguendo il contributo fornito da Baudrillard (1990), in queste pratiche si sviluppa un potenziale creativo che, pur situato nell'immediatezza temporale e nell'interstizialità spaziale, può essere il luogo di origine di una trasformazione più profonda e contemporaneamente la possibilità, rivelatrice nella sua efficacia, di esprimere immediatamente il piacere:

In ogni gioco, il piacere sta nel momento: una sorta di territorio è ritagliato abbastanza arbitrariamente, laddove c'è una possibilità di agire in ogni modo purché esso sia differente, al

di fuori dal reale, al di là delle strette limitazioni dei convenzionali spazi “realistici” (Baudrillard, 1990: 29).

Il gioco genera uno “spazio di incanto” (ibid.: 29), territorio concreto e presente, con dinamiche che non si esauriscono al suo interno e producono forme di contrapposizioni, seguendo quello che Victor Turner chiama *subjunctive mood* (Turner, 1982: 123). Con questa espressione, l’antropologo sociale definisce l’esperienza della performance e del gioco come uno spazio di liminalità, che consiste in “il tempo del forse, del potrebbe essere, dell’ipotesi, della fantasia e della congettura” (Turner, 1990: 11). Da esso, emergono possibilità di autorappresentazione, espressione di modi di vedersi che prendono le distanze dallo sguardo strutturale del posizionamento in cui si è visti e della costrizione della normatività, attraverso nuove modalità espressive.

Particolarmente rilevante mi sembra la rilettura che viene data da Jon McKenzie (2001). L’autore, dopo aver affermato l’imprescindibile apporto di “From Ritual to Theatre” al campo disciplinare dei *performance studies*, dei quali è un nome di primo rilievo, lo ricontestualizza in quadro più specificatamente post-strutturalista, fornendone una rilettura e una critica. In particolare, l’interesse di McKenzie è evidenziare che la liminalità delle performance, il loro configurarsi come “tempo condizionale” di un “potrebbe essere”, non deve essere contrapposto a un criterio di realtà, a “ciò che è”, ma al tempo imperativo del “deve essere” (ibid.: 160). L’effetto di queste pratiche è quello di una contrapposizione alla normatività, che in quanto tale, non può essere mai del tutto risolta, siccome la produzione di spazi, seppur liminali (o di incanto, per tornare all’espressione di Baudrillard), prevede una sua norma attraverso la costituzione di territori: spazi specifici, riappropriazioni attraverso il movimento, ma anche spazi concettuali e teorici, che si qualificano come discipline, in forme di riconoscimento e in stili. Attraverso la sua reinterpretazione, McKenzie sposta di conseguenza la lettura del liminale, dalle pratiche alle dinamiche che attivano nei contesti sociali e culturali in cui vengono realizzate.

Seguendo questa direzione di lettura, l’effimero con cui vengono aggettivate le discipline della ricerca viene qui intesa come la capacità, manifesta nel momento della loro esecuzione, di creare una frizione rispetto alla norma spazializzata del quotidiano. Attraverso l’effimero si esprime una relazione tra le discipline e i loro contesti: una relazione instabile, in cui non sono possibili integrazioni e assorbimenti completi. All’interno delle pratiche si sviluppa sempre una possibilità di “essere fuori posto” che è, in qualche suo aspetto, problematica per il funzionamento sotterraneo e non problematizzato della norma (Hennelly Jr., 1993).

L'immediatezza è un elemento da intendersi come costitutivo: la pratica può sviluppare questa frizione solo rinnovandosi di volta nella relazione con il contesto, così come solo attraverso un'interstitialità rispetto a territori più consolidati. Ciò aiuta a specificare un elemento che attraversa questo lavoro: questa precisione su tempi e spazi delle pratiche comporta che esse siano sempre riappropriazioni, spazi contesi e (temporalmente) sottratti dalla loro dimensione funzionale e programmata.

L'attenzione sulla dimensione relazionale, permette a mio avviso di superare un altro limite, che è stato ben evidenziato da Citroni e Kärholm (2017): la comprensione dell'effimero si cristallizza spesso in una polarizzazione. Da un lato, argomentazioni ottimistiche sulla capacità rigenerativa per la vita civica e le comunità urbane temporanee (Sampson, 2012), evidenziando in particolare come le pratiche siano capaci di mettere in discussione la divisione tra pubblico e privato (Sarmiento e Ferreira, 2017), costruendo delle forme di "diritto alla città" applicate ed esperite nel quotidiano (Lehtovuori, 2009); dall'altro lato, l'enfasi viene messa sul processo che rende spettacolo le discipline, facendo sì che esse vengano del tutto assorbite in logiche e dinamiche urbanistiche di progettazione e di messa a valore: la loro visibilità, così come l'eccezionalità dei movimenti che caratterizzano le pratiche fanno sì che esse diventino "la versione spettacolarizzata e sanificata dell'esperienza urbana" (Johansson and Kociatkiewicz, 2011: 400) così come è vissuta quotidianamente.

Attraverso questa concettualizzazione dell'effimero, che intende focalizzarsi sugli effetti nelle dinamiche e nelle costruzioni discorsive di corpi e spazialità attraverso la pratica e le sue relazioni, non si tratta di scegliere qui un posizionamento tra queste due polarità, né sostenerne una a scapito dell'altra: importanti punti di discussione emergono nei lavori che accentuano sia una dinamica sia l'altra e le critiche fornite possono arricchire e complessificare i lavori in entrambe le direzioni. Come sottolineano Citroni e Kärholm, del resto, il limite non è presente in una delle due prospettive, ma in una logica focalizzata sulle *policies*, che da un lato come dall'altro si pensa in termini di comprensione dell'impatto dell'evento effimero sul suo contesto sociale, procedendo nella direzione di stabilire presunti rapporti di causalità e di misurare gli effetti che essi hanno. Al contrario, un approccio etnografico a questi processi permette di evidenziare come gli aspetti non solo coesistano nelle pratiche che animano le discipline, ma siano in interazione tra loro, in un continuo movimento, non riducibile a rapporti di dipendenza, tra luoghi, soggetti ed eventi all'interno del quotidiano (Citroni e Pavoni, 2016). In questa relazione si sviluppa la dimensione politica dell'effimero, che sfugge all'organizzazione e al consolidamento spaziale e temporale, ma si qualifica per come si

inserisce in conflittualità emergenti e in contese talvolta ancora inesprese. La relazione tra pratiche e contesti diventa allora possibilità di apertura, di attrazione di interessi differenziati e vari, significati e progettualità che possono essere alleate o in contrapposizione con le attività delle pratiche effimere, resistenziali o conservative degli equilibri sociali della produzione dello spazio (ibid.; si veda anche Stevens, 2013; Parkinson, 2012). Le relazioni effimere che si sviluppano dalle pratiche portano a territorializzazioni e deterritorializzazioni della normatività che legano corpi e urbanità, sviluppando e combinando lo spazio del politico.

In queste pagine, ho cercato di sintetizzare un aspetto che, per tutto il lavoro etnografico, cercherò di sviluppare: l'effimero si configura nel rapporto, complesso ed eminentemente politico, tra norma, potere e resistenza, sviluppandosi a partire dalle pratiche che sono realizzate dai corpi e negli spazi e, al tempo stesso, nei discorsi che li regolano congiuntamente.

Questo approccio segna una distanza con quanto riguarda un'altra accezione dell'idea di effimero presente in alcune prospettive degli *urban studies*, e che innesta la dimensione politica di discipline come *parkour* ed arti di strada (e, per similitudine, può coinvolgerne molte altre) all'interno di un cosiddetto *temporary urbanism*. In breve, questo dibattito parte da ambienti accademici e professionali dell'urbanistica, che hanno negli ultimi dieci anni fortemente insistito sull'importanza per la città di una serie di interventi a basso costo, che possono consistere in *performance* così come in *facilities* e spazi comuni (si pensi, ad esempio, alla fortuna degli orti urbani/comunitari/diffusi). Viene sviluppata una retorica di un urbanismo pionieristico, fondato su una "temporanea magia" (Ferreri, 2015), che consiste in una sorta di emersione temporanea di un evento che, come pretesto, permetta di fare emergere le forze e le risorse per la crescita urbana.

Dal testo pionieristico del gruppo di ricerca berlinese Urban Catalyst, questo approccio viene perfettamente riassunto ed esemplificato:

There are fleeting, transitory events that reside only for a moment in the city or alternatively, those that 'stay out' at one location for a longer time, until its more classical use once again becomes viable (Urban Catalyst e Overmeyer, 2007: 18).

A questo approccio, una serie di critiche possono essere mosse, come ben ha mostrato Ferreri nel suo lavoro (Ferreri 2015): la presunzione di una passività dei soggetti che vivono la città (e, in particolare, che vivono zone periferiche e che subiscono uno stigma spaziale), in attesa di essere attivati dalle politiche urbanistiche mirate alla partecipazione; una conseguente assunzione della totale flessibilità e disponibilità; l'impressione che, nel corso dell'intervento

temporaneo, non ci siano altri eventi rilevanti per le comunità “attivate”, non comprendendo come il “temporaneo” sia sempre un “nel mentre”, una parentesi per le loro esperienze, così come per le dinamiche e i rapporti di potere che si sviluppano intorno alle pratiche proposte (si veda anche Andres, 2013). Queste critiche emergono quando le pratiche effimere vengono integrate in politiche e in progetti (anche partecipativi e cooperativi) di urbanistica. Mi sembra che, dietro alla confusione nell’uso dei termini, la distinzione tra provvisorio ed effimero sia cruciale e ricalchi, per certi versi, la classica categorizzazione di De Certeau (1980) tra strategia e tattiche. L’effimero è caratterizzato dall’essere, segnato dall’attitudine allo scambio tra presenze soggettive, saperi e pratiche (Bianchetti, 2008): in questa relazione, la politicità è data quindi da un’interstitialità delle pratiche, che nel *temporary urbanism* viene a perdersi (o comunque, a doversi riconfigurare su un piano completamente differente) nel momento stesso in cui la politicità viene formalizzata, istituzionalizzata e resa scalare in politiche e programmazioni specifiche.

Il modo di osservare le pratiche che qui definisco come effimere non intende richiamarsi allora a questa rinnovata attenzione alla temporaneità dell’urbanistica. Al contrario, essa cerca di esplorare la capacità generativa ed esplorativa di pratiche che si sottraggono alla rappresentazione dello spazio e che, più che venir inquadrare in un urbanismo temporaneo, ne concretizzano quella dimensione “anti-spettacolare” delle pratiche che si sottraggono alle logiche di produzione e normalizzazione, come Debord intuisce parlando di *everyday urbanism*.

A partire dalle pratiche effimere e dal modo in cui esse attraversano la città, è aperta la possibilità per i soggetti più disparati e non previsti possono realizzare azioni nello spazio pubblico che rispondano a desideri e passioni (McFarlane, 2011).

Questo radicamento della politica nel conflitto con le forze e le dinamiche strategiche si sviluppa come una contrapposizione che attraversa la breve temporalità, ed è al tempo stesso produttiva in termini di spazi e generativa per i corpi, così come delle soggettività. L’impossibilità di prevedere, controllare e rappresentare la complessità della vita urbana si radica nelle relazioni e nelle sensazioni del soggetto, nelle sue espressioni più immediate, al tempo stesso affascinanti e spaventose, con cui Walter Benjamin (1996 [1913-1926]) racconta Parigi, Napoli e Berlino dell’inizio del secolo. Le caratteristiche “vertiginose, rumorose, scioccanti” di certe pratiche minute, attraverso l’effimero ridefiniscono il modo di apparire, essere vista e vissuta la città.

Per poter approfondire questi aspetti, un autore che offre spunti fondamentali per la lettura delle pratiche effimere, è Michail Bakhtin, filosofo e critico letterario russo, che contribuisce alla discussione attraverso la sua lettura politica del carnevalesco. Il tema è assolutamente centrale nello sviluppo del lavoro dell'autore, ma la sua ricostruzione non è immediata, considerata la modalità di scrittura, frammentata e al tempo stesso altamente suggestiva, in cui "le idee sono spesso dei giocattoli per lui, e vengono espresse in modo sontuoso" (Morson, 1978: 409). Del resto, che la scrittura sia atto politico, continuamente coinvolta in contestazione e conflitto, è il punto focale non solo del suo lavoro di critico, ma anche della pratica di intellettuale, e la scrittura vivida, complessa, "simile alle azioni di un trapezista" (Anchor, 1985: 238) l'interesse per i discorsi non ufficiali come metodo ed opportunità per mettere in discussione e contrastare la legittimità dell'autorità. Attraverso la critica letteraria, Bakhtin considera lo spirito carnevalesco come un potenziale radicale, fondato in differenti manifestazioni e forme, assumendolo come punto di vista per trasformare l'analisi in critica culturale. Il carnevale eccede la sua dimensione "storicamente determinata" nelle società premoderne (e che, nelle analisi dell'autore non è più rintracciabile a partire dal XVII secolo, fortemente mutato in seguito all'emergere di una nuova cultura "seria" e del mercato culturale), diventando un modello estetico che attraversa pratiche sociali così come prodotti testuali. Il carnevalesco è una fonte di liberazione, di distruzione e di rinnovamento. Le configurazioni del carnevale vanno intese come dei "potenti mezzi per una comprensione artistica della vita" (Bakhtin, 1983: 141). Per questo motivo, non si devono riferire tanto alla singola performance o alla manifestazione, ma vanno intese come l'evento nella sua interezza, con le molteplici forze e dinamiche che lo coinvolgono:

Il carnevale non è uno spettacolo che le persone vedono; loro vivono in esso, e ognuno partecipa, perché esso include ogni persona. Durante il tempo del carnevale, la vita è soggetta solo alle sue leggi, che sono leggi della propria libertà. Ha uno spirito universale, una specifica condizione del mondo, o della ripresa e del rinnovamento a cui prende parte (Bakhtin, 1984: 7).

Nel tono universalistico che viene dato dalla definizione non si intende una presunta immanenza ontologica, come fosse un elemento culturale trasversale alle culture e ai periodi storici: esattamente all'opposto, nella definizione bakhtiniana, il carnevalesco rivela allora "il più profondo significato del processo storico (ibid.: 447-448)": la profonda storicizzazione e il radicamento nella specificità del sociale in cui l'autore inserisce il carnevalesco non riguarda un tratto culturale specifico, ma la possibilità sempre data di un'inversione del mondo ufficiale

in una pluralità di relazioni e un'intricata rete di definizioni sociali e rivendicazioni verso una autorità che si vorrebbe data come immutabile. Determinato nella sua temporalità, il carnevale appare libero, licenzioso e spontaneo, la realizzazione di ciò che usualmente è vietato, rendendo accessibili possibilità che nel quotidiano sono negate. Il carnevalesco si pone sempre come atto collettivo, che nelle pratiche più svariate e "improduttive" costituisce liberazioni temporanee dalle verità dell'ordine stabilito.

Come vedremo più approfonditamente, il carnevalesco si riferisce a pratiche corporee, direttamente connesse al desiderio e alla materialità dei corpi e che sfuggono alle forme di governo e al lavoro come sfera di produzione e, aspetto fondamentale, lo fa in una temporalità con caratteristiche ben precise. La liminalità del carnevale è data dall'essere concepito come una temporalità al di fuori del tempo "reale": la ribellione, la derisione e la parodia del potere possono essere liberatorie solo se, nel loro essere realizzate, creano un periodo di sospensione.

Il carnevale è, in questo aspetto, effimero, e ci aiuta a capire come la temporalità sospesa e sottratta al *dressage* quotidiano (per riprendere un termine lefebvriano) possa costituire un tempo generativo, capace di costruire processi che per intensità e persistenza vanno oltre lo svanire dell'evento e la rottura della sospensione che generano: "Un tempo massimamente teso al futuro" (Bakhtin, 1981: 207), misurato e compreso non attraverso il normale fluire ma nella presenza di atti creativi e di gesti inaspettati.

Ad essere effimere non sono, di conseguenza una serie di discipline per qualche loro caratteristica definitoria o per qualche aspetto intrinseco, ma lo sono le pratiche capaci di costruire temporalità differenti che si inseriscono nel tessuto del quotidiano, mutandone o mettendone in questione i ritmi e i criteri ordinatori che ne regolano lo scandire del tempo. È in questo aspetto che l'effimero e il carnevalesco sono giocosi: recitando, mascherandosi, apparendo in modi impensati, suggeriscono storie e spazi altri, che permettono di "cambiare le forme" in un senso giocoso e, nel linguaggio metaforico e iperbolico dell'autore russo, "fare quello che gli dei fanno ogni giorno, rendendo l'intero cosmo un parco giochi¹⁴". Nell'esemplificarne il funzionamento, viene ripreso un elemento narrativo classico del carnevale, l'incoronazione e successiva destituzione con atto di accusa e degradazione del monarca in cui non solo le gerarchie sociali vengono ribaltate, ma questo avviene in una

¹⁴ Il linguaggio evocativo di Bakhtin è particolarmente suggestivo: come vedremo più avanti (in particolare, a pagina 216) questa espressione ritorna praticamente immutata ed utilizzata nel *parkour*, dove viene dichiarato "the world/the city is my playground". Anche se, ovviamente, non ci sono dirette connessioni tra le due frasi, il parallelismo può essere interpretato come un tentativo, in accordo con l'idea del carnevalesco, di creare una pratica che ridefinisca i principi di autorità della città, rivendicando una libertà nei suoi accessi e movimenti.

liminalità data dalla sospensione, al tempo stesso dichiarata ed agita della normalità. L'effimero diventa dunque spazio di sottrazione, in cui il gioco si distanzia e al tempo stesso rivela il quotidiano (Riggio, 2004).

Attraverso la costruzione di queste temporalità, leggibile nel cambiamento dei ritmi con cui i soggetti abitano e attraversano gli spazi pubblici, così come nella cadenza con cui questi cambi di ritmo vengono agiti, si cerca di consolidare le pratiche come veicoli di critica all'autorità e la sua pretesa di "civiltà". A questa forma di ordine vengono contrapposte pratiche effimere: esse possono essere, nel richiamo più classico alle forme carnevalesche da intendersi come burlesche, parodiche, satiriche oppure in senso più ampio, irriverenti della normatività che sarebbe a loro imposta e ostinatamente intente a definirsi nella sua contrapposizione.

Il corpo è centrale in questa affermazione di temporalità di contrapposizione: il ribaltamento carnevalesco fa sì che le distinzioni tra i corpi e le imposizioni del controllo su di essi si facciano più vaghe e sfumate (Cremona, 2018). Al soggetto è permesso prendere il controllo del proprio corpo, esprimendone la dimensione più desiderante e, all'interno di essa, anche la sua parte più connessa al bisogno, al piacere, alla sensazione (che nel carnevale si manifesta usualmente attraverso il grottesco, ma che può trovare altri repertori). Questa possibilità di sviluppare un'atmosfera "tale per cui l'eccelso e il modesto, il sacro e profano vengono livellati e sono tutti coinvolti nella stessa danza" (Bakhtin, 1984: 160). Avvantaggiandosi dalla performatività del contesto, viene creata una sospensione, attraverso la quale vengono messi in atto pratiche e comportamenti altamente creativi, i corpi possono essere utilizzati in modi giocosi, affrontando così il quotidiano attraverso "*exhibitory actions*" (Sauter, 2000: 54).

Anche attraverso la concettualizzazione del carnevalesco in Bakhtin, emerge una comprensione dell'effimero come duplicemente connesso al corpo: da un lato, pratiche che agiscono direttamente sul corpo come consolidamento del potere e delle forme di disciplinamento (bio)politico, dall'altro punto di partenza delle pratiche, forma di espressione e risorsa per mettere in atto le sovversioni.

Affrontare il testo di Bakhtin richiede di porre l'attenzione su un aspetto: il tema del carnevale e del carnevalesco emerge in un testo di critica letteraria, nel quale l'intellettuale russo offre un'interpretazione del lavoro di François Rebelais, autore di opere di satira del Seicento. Inoltre, "Rebelais and his World" è un testo che, seppur pubblicato solo nel 1965, venne scritto nel 1940. Proprio l'attenzione dell'autore, per il quale ogni opera non è distinguibile e leggibile senza tenere conto della contestualizzazione temporale e sociale dell'autore e del libro, richiede

che venga posta attenzione alla concettualizzazione della dimensione politica di concetti come il carnevale e la risata. Se la critica letteraria di uno dei maggiori (anche se spesso poco considerato) autori del Seicento francese è utilizzata per fornire chiavi di lettura sull'Unione Sovietica stalinista cercando di far emergere la creatività del quotidiano e le possibilità di ribaltamento del potere attraverso l'effimero, non è possibile non segnare la distanza tra questi due momenti storici e il contesto presente delle spazialità in cui il mio lavoro si è svolto. Al tempo stesso, non trovo convincente la proposta di Richard Schechner (2004) con il suo invito ad elaborare una "*carnival theory* post Bakhtin" sulla base dell'incolmabile distanza rispetto le società non democratiche (la monarchia assoluta di Rebelais e l'Unione sovietica dell'autore). Nonostante la richiesta di un uso attento al concetto a partire da quale società e quali dinamiche si stanno prendendo in considerazione sia del tutto appropriato, la concettualizzazione di democrazia come frattura pare problematica, siccome così posta parrebbe influenzata da un formalismo che, invece di evidenziare come operino i regimi (democratici e non), distingue in base a questa polarizzazione e renda le categorie uniformi. Quanto è interessante qui, è il modo in cui, nel pensiero di Bakhtin, venga mostrata la capacità del carnevale, attraverso pratiche politicamente effimere di agire in confronto all'autorità di una società, quella della monarchia assolutistica francese, fortemente stratificata, mentre il suo pensiero ha riverberi su una società altamente burocratizzata. Piuttosto che "superare Bakhtin", diventa interessante approfondire il punto di connessione tra i riferimenti storici e sociali dell'autore e della sua opera, ed approfondire gli strumenti che vengono forniti a partire proprio dal modo in cui l'effimero opera rispetto al principio di autorità.

La sospensione e l'inversione temporanea del potere attraverso la pratica effimera del carnevale può, del resto, essere pensata non necessariamente in termini assoluti di quadro politico. Lo stesso Bakhtin, del resto, in "Rebelais and His World" parla del ribaltamento temporaneo della monarchia assoluta per mostrare metaforicamente la possibilità di un ribaltamento non del quadro politico nella sua gestione del potere, ma nel campo culturale, come un continuo moto di resistenza verso la cultura ufficiale e le sue ortodossie. Nel lavoro, attraverso un parallelo, viene individuata una forma di autorità differente rispetto a quella statuale, sulla quale le forme di sovversione del carnevalesco si sviluppano e mettono in atto la propria azione di critica: è in questa ottica, riferita al presente dell'autore e ai rapporti che esso stesso vive, in cui va letto l'interesse che l'autore muove dalle pratiche alla performatività dei testi e delle opere scritte. Piuttosto che marcare le differenze tra i regimi di autorità a cui il carnevale si contrappone, mi sembra più produttivo riconoscere rispetto a quale forma di autorità operi il carnevalesco e in

quale modalità. In questo lavoro, ad esempio, l'autorità viene considerata come decentrata nella normatività prodotta dalle pratiche di territorializzazione. Nelle forme effimere di attraversamento e riconfigurazione dei territori che frammentano lo spazio urbano, la temporalità alternativa del carnevalesco si definisce in termini immediatamente spaziali. In altri termini, la lettura dell'effimero qui proposta, in cui attraverso pratiche espressive, ludiche ed artistiche che si concludono in singoli eventi che si inseriscono nello spazio urbano, mettendone in mostra la normatività e mettendone alla prova i dispositivi e la loro costruzione, permette di rileggere il carnevalesco nell'ottica di uno *spatial turn*, in cui all'enfasi della temporalità viene applicata un equivalente rilievo alla dimensione spaziale del carnevalesco.

Del resto, il tema non è nuovo neanche nel lavoro originale di Bakhtin, seppure considerato anche l'interesse per le opere letterarie dell'autore, viene spesso messo in secondo piano. Il rapporto tra spazialità e carnevale, e soprattutto con la configurazione urbana, è comunque di tutto rilievo: non semplicemente la sovversione carnevalesca ha luogo in città, ma è sempre operata *sulle* città e sul loro essere al tempo stesso prodotto e motore produttore di striature (Deleuze e Guattari, 1980) attraverso territorializzazioni, competizioni, opposizioni e violenze strutturali e spaziali nei processi di esclusione e marginalizzazione. Il carnevale ritualizza, sublima e talvolta direttamente si oppone ad esso, non senza implicazioni territoriali. Esso è un'attività urbana, che si struttura e si organizza nella sua densità e in relazione con il coabitare con altre attività (Riggio, 2004). Aspetti delle *performance*, quali loro composizione specifica, riguardante il numero di persone coinvolte, l'ampiezza spaziale su cui si sviluppa l'evento, la durata, l'orizzonte sonoro, influenzano e permettono la realizzazione attraverso la quale, a partire dalle performance stesse, si configura il territorio. È in queste dinamiche che prende atto il carnevalesco e, a partire dal modo in cui esse vengono situate, è possibile produrre una rottura temporale e spaziale rispetto alla normatività imposta nello spazio pubblico.

Attraverso una dimensione così plurale e frammentata del potere, possono allora essere svariati i riferimenti a cui si riferisce il carnevalesco, così come plurali sono i processi che territorializzano l'urbano. Potere politico, soggetti delle istituzioni e attività con cui esse si mostrano e si configurano nello spazio, immagini e immaginari che la città propone di sé stessa, processi e pratiche con cui viene attraversata e che ne caratterizzano ritmi ed estetiche: ognuno di questi elementi, così come altri, possono essere letti come un elemento da sovvertire, ridicolizzare, mostrare nei suoi funzionamenti.

L'autorità, intesa come polo oppositivo del carnevale e principio ordinatore rispetto al quale esso opera, non solo viene allora configurata attraverso la territorializzazione dello spazio

urbano, ma è anche l'elemento di costituzione della città come territorio specifico, realizzandone e storicizzandone confini e accessi che la differenziano rispetto alla provincia, ossia ciò che rimane lasciato al suo esterno. Le pratiche carnevalesche non solo operano nel contesto urbano e sulla città, ma creano momenti di rottura che vanno oltre ad essa, evidenziando lo scarto tra le differenti urbanità e, partendo dal modo in cui si situano negli interstizi, attraverso le connessioni con specifiche aree, strade, e spazi "piccoli" (Goldfarb, 2007), contestare i meccanismi di autenticità della città.

Riassumendone i punti centrali, il carnevalesco si configura attraverso una centralità della dimensione temporale della sottrazione al ritmo quotidiano; il riferimento ad un'autorità, o un singolo aspetto e una contestualizzazione specifica di questa a cui contrapporre la pratica; il ruolo della corporeità nelle pratiche carnevalesche e, al contempo, il corpo come sede del lavoro dell'autorità; il rapporto con l'urbanità, sviluppato in livelli molteplici. Questi punti permettono di evidenziare il parallelo con le pratiche effimere, che ho già provato ad evidenziare e mostrare in questi passaggi: l'effimero si configura, rispetto al carnevalesco bakhtiano, come una sua versione che non è "fuori dal tempo", ma che al tempo stesso si inserisce nel quotidiano contestandone la temporalità. Non viene creato un tempo altro, in opposizione e in sospensione ma, in maniera più sottile, inserendosi in maniera tattica, usa i tempi dello spazio urbano per contrapporne e suggerirne altri. Riprendendo nuovamente l'approccio goffmaniano di Goldfarb, attraverso uno sguardo minuto permette di accedere e comprendere dinamiche e sistemi di forze che caratterizzano il quotidiano e, contemporaneamente, contrapponendosi ad esso.

In un ultimo parallelo con il critico letterario russo, cerco di evidenziare un aspetto centrale dell'uso del termine effimero: così come Bakhtin sottolinea come, storicamente, non ogni concretizzazione del carnevale mantenga la capacità sovversiva del ribaltamento dei ruoli e dei criteri di dominazione, così non ogni pratica ludica ed artistica è da intendersi come effimera. Al contrario, la capacità trasformativa e profondamente politica di queste pratiche è un elemento altamente precario, "leggero": differenti sono le modalità con cui le pratiche possono essere non solo represses e marginalizzate, ma anche contenute, previste e pianificate, mettendole a valore. Le trasformazioni, i mutamenti e, apparentemente in modo paradossale, anche la crescita e la diffusione delle discipline possono allora seguire traiettorie di normalizzazione, che si sviluppano nel disinnescare la capacità politica, integrandone le caratteristiche, le forme e le estetiche all'interno di specifiche modalità di uso scalare della città, pacificandone le differenti conflittualità e limitandone la capacità di evidenziare soglie,

disuguaglianze e meccanismi di costituzione dei corpi e degli spazi. Al tempo stesso, anche di fronte a forme di territorializzazione sempre più capillari, congiunte e stringenti per i soggetti, all'interno di queste discipline è sempre possibile sviluppare una capacità di creare momenti di messa in discussione delle pratiche che creano territori, grazie alle frizioni rispetto a temporalità, ritmi, usi dei corpi e degli spazi.

Cap 2. Il percorso della ricerca. Scelte metodologiche e note riflessive.

Questo capitolo intende ripercorrere il percorso della ricerca in modo riflessivo, presentandone i metodi utilizzati direttamente in relazione con le pratiche e con i contesti, esplicitando scelte e dubbi, realizzate in base alle esperienze sul campo e alla quotidianità della ricerca, così come in relazione a posture teoriche ed epistemologiche. Mi concentrerò sull'etnografia intesa come processo (Sanjek, 1990), evidenziandone le relazioni che hanno portato a costruire il dato che è stato poi rielaborato nell'elaborato conclusivo (o nell'etnografia come prodotto, tenendo la distinzione terminologica di Sanjek). I capitoli successivi rappresentano il tentativo di raccontare, in modo analitico e al tempo stesso chiaro, l'interpretazione di fenomeni complessi e tra loro concatenati su scalarità differenti, nell'idea che ogni etnografia, e più in generale, ogni ricerca sociale, al di là dei metodi e delle retoriche epistemologiche utilizzate, sia una narrazione (Madden, 2010). In questa narrazione, nel tentativo di accompagnare chi legge nel percorso che sto proponendo, necessariamente dovrò rendere più comprensibile e più lineare non solo quanto sto cercando di descrivere, che si presenta nell'esperienza, mia e dei partecipanti della ricerca, molto più complessa, ampia e confusa di quanto possa sembrare da questo testo, ma anche del mio processo di conoscenza e di interpretazione:

La mia tesi è che i metodi accademici di ricerca non sono realmente in grado di cogliere queste [complessità, *nda.*]. Cosa i testi continuano a perdere? Se iniziassimo a fare una lista, ci accorgeremmo in breve tempo che questa può essere potenzialmente infinita. Dolori e piaceri, speranze e paure, intuizioni e apprensioni, sconfitte e riscosse, banalità e visioni, angeli e demoni, cose che sfuggono e scivolano, o appaiono e scompaiono, cambiano forma o non hanno forma alcuna, imprevisibili... (Law, 2004: 2).

Pur essendo una ricostruzione inevitabilmente incompleta e parziale, ripercorrere narrativamente la ricerca etnografica è utile per rendere conto della sua natura esperienziale (Gans, 2010). Cercherò allora di rendere conto, sapendo di non poter essere esaustivo, delle evoluzioni di questo lavoro, dei suoi momenti di sviluppo e di crescita, ma anche dei ripensamenti e delle trasformazioni, per meglio contestualizzare il lavoro e soprattutto per esplicitare il mio posizionamento, con tutte le differenti sfaccettature che il termine richiede. Infatti, i saperi sono una pratica (Foucault, 1969) che ha a che fare con una pluralità di aspetti: le comunità scientifiche con cui ci si relaziona, lo stato del dibattito e la propria posizione teorica in esso, le politiche della scienza in un determinato contesto e periodo storico sono parte dell'argomentazione metodologica necessaria per rivedere criticamente il proprio lavoro, ma esse si incontrano con la materialità e la quotidianità della ricerca (Latour e Woolgar, 1986),

con il proprio stare in relazione con i partecipanti e nei contesti, negli scopi e nel senso che si intende dare alla ricerca sociale e al proprio lavoro nello specifico, al modo di essere visti e di vedere, ai cambiamenti continui non solo dei processi, ma del ricercatore stesso nel suo mettersi in gioco, insieme alle altre persone coinvolte, durante l'intero corso della ricerca.

In primo luogo, in un paragrafo introduttivo, realizzerò un breve riepilogo di quello che è stato il disegno della ricerca, in modo di poter chiarire, sin da subito, il percorso svolto nel corso dei tre anni di dottorato, evidenziandone le differenti fasi di costruzione e sviluppo del progetto, i metodi utilizzati nella costruzione, analisi e restituzione dei dati empirici, i tempi e le modalità di realizzazione. A partire da questo sforzo di sintesi e di sistematizzazione del testo, i paragrafi successivi si svilupperanno, a partire dagli aspetti metodologici ed epistemologici principali, approfondendoli.

In questo modo, cercherò di mettere in evidenza un percorso soggettivo di autocritica, di esperienza e di lavoro emozionale, mettendo in gioco una riflessività personale e politica al tempo stesso. La riflessività, così intesa, non è specificamente una questione metodologica, o tantomeno uno strumento, ma piuttosto una questione al tempo stesso etica, politica ed epistemologica (Watson, 1987; Marcus, 1998).

Essere riflessivi diventa così, prima di tutto, una continua vigilanza sulle pratiche (Spivak, 1985) che mettiamo in atto durante la ricerca e nelle relazioni con i partecipanti, che richiede un lavoro continuo di comprensione, definizione ed esplicitazione dei posizionamenti. Infatti, il termine, che è diffuso e presente oramai in ogni ricerca che condivide quantomeno una generica posizione costruzionista e interpretativa, può essere inteso come uno strumento che permetta di situarsi ed essere consci del fatto che il posizionamento possa influenzare il processo di ricerca. Lo scopo della riflessività diventa allora quella di ricreare una forma argomentativa che possa rendere la ricerca più accurata e, in un certo senso, "valida": in questa accezione, la riflessività è resa uno strumento metodologico nella ricerca qualitativa (Lather, 1993). La riflessione femminista¹⁵, al contrario, ha suggerito una visione differente, porta più in profondità la dimensione dell'esperienza soggettiva, personale e collettiva (Pillow, 2003; Faria e Mollett, 2016) e, al tempo stesso, la supera sostituendo l'idea esclusivamente applicativa di uno strumento di ricerca, e riconoscendo come la conoscenza sia possibile solo

¹⁵ Non è possibile ridurre in una singola nota la varietà e la ricchezza dei contributi delle epistemologie femministe. Ad ogni modo per dare un'immagine della varietà dei contributi intorno al tema della riflessività rimando a Haraway, 1988; Butler, 1990; Collins, 2000.

attraverso la parzialità e il posizionamento del ricercatore rispetto alle relazioni, intese come incontro e confronto e contemporaneamente come dinamica di potere.

La prima delle scelte e, in un certo verso, la più difficile da ricostruire, è già stata anticipata sin dal titolo dell'elaborato, ed è quella di presentare il lavoro come un'etnografia. Lo spunto di partenza dell'intero lavoro, l'intenzione di comprendere a fondo i conflitti nell'uso dello spazio urbano nel quotidiano, tracciandone un nesso con la costruzione di differenti discorsi sul corpo e sulla corporeità, tra processi di normalizzazione e resistenze, rendono particolarmente fruttuoso uno sguardo etnografico, situato e partecipante ai processi. L'etnografia risulta, infatti, la postura metodologica e l'approccio che meglio permette di porre l'attenzione alle forme minute, diffuse e spesso non esplicitate di contesa dello spazio, che possano essere colte nel quotidiano, nella negoziazione e nei conflitti che attraversano le pratiche; allo stesso modo, il punto di vista dell'etnografo mi sembra il più adatto per una ricerca che voglia porre al proprio centro il tema del corpo che, come potremo approfondire meglio nei paragrafi seguenti e soprattutto nel quinto capitolo, è prima di tutto luogo al tempo stesso materiale e semantico, in diretta connessione, nella sua stessa genesi, con la pluralità di dispositivi, narrativi, istituzionali, culturali, interazionali, socio-tecnici che regolano e normano le pratiche, gli spazi e le soggettività.

Al tempo stesso, il progetto di ricerca e le sue evoluzioni dall'idea di partenza, non sono un evento sconnesso, completamente isolato da altri lavori e dagli studi: questa ricerca nasce, almeno nell'intuizione di partenza, da un lavoro precedente di tesi magistrale, anch'esso un'etnografia, realizzato a Milano. Le esperienze durante i mesi di osservazione, mi hanno permesso di porre nuove domande, ricontestualizzare i processi che stavo prendendo in considerazione, far emergere nuove interpretazioni e nuove urgenze. Questa relazione, non particolarmente visibile nei due processi di ricerca, ma parte del mio percorso di riflessione, si rispecchia di certo nella scelta dello stile etnografico, che non risponde semplicemente a una riflessione ex-post, ma è implicata nella stessa formazione del progetto di ricerca: scegliendo un approccio piuttosto che un altro, non semplicemente si decide una prospettiva con cui guardare il mondo, ma più profondamente, si effettuano delle scelte che riguardano una *ontological politics* (Mol, 1999), attraverso la quale si costruisce una realtà differente rispetto alle molteplici e interconnesse possibili alternative. Gli spunti a partire dai quali è stato pensato questo lavoro sono dunque radicati in un processo etnografico, e seguono a una "realtà" etnografica, che non è solo descritta, ma è agita attraverso le pratiche di ricerca (Law e Urry, 2004).

La scelta etnografica rappresenta dunque uno stile intellettuale (Dal Lago, 2010; Matera, 2010), che riguarda una sensibilità teorica, empirica, politica e morale, che consiste, prima di tutto, in un modo “etnografico” di farsi le domande che mi muoveranno nella ricerca, coniugandole in termine di descrizione, (co-)costruzione e interpretazione.

In questa cornice, si inseriscono le scelte dei metodi utilizzati nel processo etnografico: in un comune stile di ricerca, al ricercatore, si presentano una pluralità di opzioni e di scelte possibili. L’etnografia, infatti, si sottrae a definizioni sommarie o troppo rigidamente normative, costituendo quella che è stata definita “diversità etnografica” (Atkinson et al., 2001), e che ha permesso all’etnografia di superare i confini disciplinari, anche contestandoli e diventandone sede di dibattito. Questo lavoro è il prodotto della costruzione e delle analisi di dati provenienti da 14 mesi di osservazione partecipante seguendo i praticanti di *parkour* (e *freerunning*), *slacklining* e giocoleria e arti di strada¹⁶, le tre discipline protagoniste del lavoro. Nel corso di questo periodo, accanto alle note di campo, sono state realizzati e analizzati dati visuali prodotti da me, durante le osservazioni, consistenti principalmente in fotografie e brevi video, poi messi a dialogo con le note, cercando di integrarle, arricchirle, evidenziando anche descrizioni divergenti tra i materiali di ricerca (Frisina, 2013; 2016; Tolia-Kelly e Rose, 2012). Questa operazione non è stata realizzata tanto con l’idea di “correggere” le note, considerandole meno attendibili delle fotografie o dei video ma, piuttosto, cercando di lavorare sulle differenze tra i differenti materiali della ricerca (Margolis e Pauwels, 2011). Le foto sono state usate anche nello sviluppare conversazioni, in forma di intervista narrativa, o direttamente nei contesti, come interviste etnografiche, con le e i partecipanti alla ricerca, cercando di facilitarli nel far emergere storie e prospettive su determinati aspetti. Inoltre, una parte del materiale di ricerca consiste in produzioni visuali e testuali, realizzati sia dai partecipanti (foto, video, testi, materiale pubblicitario...) sia da altri, con fonti più o meno istituzionali, articoli di giornale, documenti, produzione normativa e legislativa. Parte di questo materiale è stato raccolto “fisicamente”, parte invece è stato registrato dopo la diffusione online, tra siti internet e social media, in pagine pubbliche, profili personali, gruppi chiusi gestiti dai partecipanti.

2.1 Il disegno della ricerca: un’introduzione.

¹⁶ La scelta di queste discipline, la loro descrizione e la composizione dei differenti gruppi sarà presentata nel paragrafo 2.3.

In questo paragrafo andrò brevemente a delineare il progetto di ricerca nel suo disegno, proponendo una sistematizzazione dei metodi e dei dati ed anticipando alcune delle scelte e dei posizionamenti.

In primo luogo, esso viene attraversato da diverse collaborazioni e voci, da quelle dei partecipanti stessi che ad esso collaborano attivamente in ogni sua fase, a quelle delle ricercatrici e dei ricercatori con cui ho avuto modo di confrontarmi e che, sistematicamente o sporadicamente, hanno instaurato un dialogo a riguardo, contribuendo a rivedere costantemente il lavoro. Inoltre, il contesto istituzionale del dottorato, attraverso tempistiche definite, le regolamentazioni e i criteri di valutazione, da un lato fornisce delle risorse materiali e di riconoscimento, dall'altro indirizza verso logiche di scientificità e di definizione della ricerca, dei suoi scopi e delle sue forme, che incidono intensamente nel definire ogni progetto di ricerca e che, spesso, differiscono dai processi di ricerca, di condivisione e di partecipazione che si intendono sviluppare (Adsit et al., 2015).

Come già argomentato in introduzione, l'interesse del lavoro sul rapporto co-costituente di corpi e spazialità urbane costituisce il nucleo di ricerca intorno a cui si sviluppa il lavoro, costituendone il punto di partenza. A partire da questo nodo, è stato necessario un periodo di studio teorico, approfondendo lo stato dell'arte dei differenti campi disciplinari e sub-disciplinari che potessero contribuire con strumenti interpretativi, e di definizione di obiettivi di ricerca più specifici, che potessero evidenziare degli aspetti teoricamente rilevanti della costituzione mutuale dei corpi e dello spazio urbano e che permettessero di entrare nel vivo dei processi attraverso una maggiore specificità e che, al tempo stesso, garantissero l'adeguata flessibilità al progetto etnografico (Hammersley e Atkinson, 2002; Silverman, 1993). Il lavoro sarà dunque impostato intorno tre punti: tracciare la territoriologia delle discipline, ricostruire la costruzione della (in)visibilità nel controllo e nelle forme di resistenza; evidenziare la dimensione corporea di questi processi e il modo in cui il corpo venga contestualmente definito, utilizzato, concepito.

La definizione degli obiettivi di ricerca si è sviluppata in parallelo ai primi tentativi di individuazione del campo¹⁷ etnografico, realizzatosi attraverso la conoscenza della città a

¹⁷ L'utilizzo della parola "campo" è parte di un lessico metodologico così fermamente consolidato da essere difficilmente evitabile: al tempo stesso, mi sembra opportuno riportare la critica che le è stata mossa da Clifford (1990). La metafora del campo è strettamente connessa all'agricoltura, alla terra e alla sua proprietà, è usata "indiscriminatamente da naturalisti, geologi, archeologi, etnologi, missionari e ufficiali militari" (ibid.: 65) ha il forte limite di rimandare a una spazialità neutra e passiva, in attesa di essere arata, seminata, penetrata dal ricercatore (Semi, 2010). Tenendo conto di questa inadeguatezza evocativa del termine, incapace di rendere la partecipazione e la dinamicità degli eventi, così come l'*agency* dei soggetti e delle spazialità in cui la ricerca si è

partire da alcuni luoghi e contesti associativi, politici e ricreativi. Questi luoghi mi hanno permesso di realizzare una prima visione di insieme sulle attività effimere, artistiche e ludiche, dandomi una prima panoramica sulle composizioni dei gruppi e sulle loro dinamiche, oltre che sulla loro portata in termini di numeri di partecipanti e di ampiezza e varietà dei siti utilizzati per la pratica. In questi primi contatti ho potuto sviluppare relazioni con i primi praticanti delle tre discipline che a breve definivo come quelle protagoniste del lavoro etnografico, così come con praticanti di altre attività che potevano essere considerate affini. Ho avuto accesso così agli spazi di condivisione e comunicazione tra partecipanti, sia digitalmente che fisicamente, venendo ammesso in gruppi Facebook privati e aggiunto a gruppi di messaggistica, così come scoprendo quali bar sono maggiormente frequentati.

Allo stesso tempo, è stato possibile ricostruire con maggiore attenzione, attraverso ricerche documentarie e dalle esperienze di attiviste e attivisti, così come dagli stessi primi *gatekeeper*, il contesto storico e politico che stavano attraversando le discipline a Padova e i mutamenti istituzionali recentemente avvenuti, consolidando la scelta (argomentata in modo più dettagliato nel paragrafo 2.3) della città veneta come punto di partenza per il lavoro etnografico e, al tempo stesso, comprendendo come i percorsi e le traiettorie dei praticanti e delle discipline stesse ne attraversino i confini, richiedendo un approccio multi-situato all'etnografia urbana.

Nel corso di questi primi incontri, ho potuto così costruire quelle relazioni che mi hanno gradualmente portato ad aumentare i contatti con i partecipanti e dato coordinate interpretative che mi permettessero di problematizzare gli incontri che anche casualmente potevano verificarsi nella quotidianità e che permettevano di individuare nuove connessioni tra soggetti e gruppi o evidenziarne la parzialità all'interno di pratiche che possono essere realizzate in svariate modalità e che si rivelano particolarmente fluide in termini di organizzazione.

La costruzione del dato si è sviluppata a partire dall'osservazione partecipante alle attività dei praticanti delle tre discipline che sono state esplorate nel primo periodo di conoscenza ed avvicinamento realizzato mentre il progetto veniva perfezionato, potendo così, per utilizzare la fortunata definizione di Cassell (1988: 93), "getting in" nei contesti sociali della ricerca. L'idea dell'ingresso, per quanto suggestiva e teoricamente densa di spunti nel momento in cui il lavoro si articola intorno a processi di territorializzazione e costruzione di confini sociali, è da considerarsi in modo dinamico e processuale, frutto di posizionamenti che mutano di volta in

svolta, cercherò il più possibile di evitarne il ricorso e a cercare di mostrarne il ruolo attivo. La metafora del "campo" sarà il più possibile evitata anche nelle sue altre forme, riguardanti i differenti processi della ricerca: ad esempio, preferirò parlare di costruzione del dato piuttosto che di raccolta.

volta, secondo percorsi che possono evolversi, approfondirsi ma precludersi con il verificarsi di eventi e di interazioni.

Slacklining, parkour e giocoleria hanno differenti punti di contatto: diversi partecipanti della ricerca praticano o hanno almeno sperimentato almeno un'altra disciplina rispetto a quella per cui li ho conosciuti ed i siti in cui le pratiche vengono realizzate si sovrappongono, venendo tra loro condivisi e talvolta contesi, oppure sono tra loro prossimi: questi aspetti portano al crearsi di relazioni tra singoli e tra i gruppi di partecipanti, così come dal verificarsi di eventi in cui le pratiche vengono, in modo programmato oppure casualmente, realizzate insieme, talvolta anche ibridandosi l'una con l'altra. Nonostante questo, la ricerca si è svolta considerando la partecipazione nei contesti delle tre discipline come tra loro separate, in modo di poter considerare le pratiche anche singolarmente, riconoscendone la loro specificità senza sovradeterminarle in caratteristiche comuni di interesse per la mia ricerca (Laurendeau e Sharara, 2008) e al tempo stesso, poter interrogare aspetti più nascosti e meno problematizzati di una disciplina con quanto poteva emergere come un'urgenza per un'altra, evidenziando così vicinanze e distanze specifiche nei processi indagati dalla ricerca, in una continua tensione tra le discipline effimere nei loro contesti. In questo senso, si potrebbe leggere la ricerca come lo sviluppo di tre campi etnografici paralleli, per quanto connessi.

Il periodo (o a questo punto, i periodi, intrecciati e coincidenti) di osservazione partecipante è durato quattordici mesi, da giugno 2016 a settembre 2017, nel quale ho potuto costruire i dati attraverso differenti metodi, messi in connessione nell'approccio etnografico.

I materiali empirici sono dunque i diari di campo, scritti in seguito alle giornate di osservazione delle attività quotidiane dei praticanti e degli eventi a cui prendevo parte, sia a Padova sia, seguendo i partecipanti nei loro percorsi¹⁸ tra differenti città della regione (Venezia, Treviso, Bassano, Vicenza) e del nord Italia (Bologna, Bergamo, Milano).

Le note, abbozzate sul campo e riscritte il più possibile immediatamente dopo l'osservazione, cercando così di poter riportare la dimensione emotiva e corporea dell'esperienza nel modo più vivido possibile e di tener traccia di dettagli e impressioni (Emerson et al., 2001), sono state scritte mantenendo ben presente l'importanza del bilanciare momenti di descrizione, primi sforzi interpretativi, appunti metodologici sia sulle scelte realizzate, sia come guida per le future osservazioni, e sensazioni ed emozioni che posizionino il ricercatore come parte attiva

¹⁸ Parlerò del modo di concepire la ricerca come multi-situata nel paragrafo 2.4, evidenziandone la logica e approfondendone le scelte pratiche.

e presente nei soggetti, evitando il rischio di racconti distaccati e oggettivizzanti (Corsaro, 1985).

Accanto alle “tradizionali” note etnografiche, ho tenuto anche un diario della ricerca, meno sistematizzato rispetto ai diari di campo, che mi ha permesso di tenere traccia di ragionamenti più di ampio respiro, che tenessero insieme la ricerca con aspetti biografici ed affettivi: questo materiale, pur non venendo riportato in questo elaborato, ha permesso di ricollocare, a distanza di tempo le note etnografiche in un contesto più dettagliato, al tempo stesso storicizzandole e connettendole al personale, ad episodi biografici come ai momenti e agli interessi di studio di quei giorni, evidenziando così connessioni e senso delle osservazioni realizzate.

Durante le osservazioni, ho realizzato delle fotografie e dei video¹⁹, attraverso un’attrezzatura amatoriale (in gran parte dei casi, utilizzando direttamente la telecamera del mio *smartphone*). Il materiale visuale prodotto, insieme alla sistematizzazione delle didascalie per ogni elemento, contenenti informazioni minime quali data, ora, luogo, breve descrizione della foto, intenzione nel momento in cui l’ho scattata, collegamento con il diario etnografico, è stato utilizzato in primo luogo considerandolo come fosse una vera e propria nota etnografica, poi analizzata congiuntamente alla parte verbale del diario, al fine di rendere più “visuale” la ricerca sociale (Pauwels, 2015; Frisina, 2016), valorizzando così la dimensione polisensoriale, plurale, complessa dell’esperienza e cercandone una restituzione più vivida (Frisina, 2013; Spencer, 2011).

Inoltre, a partire da immagini, video, tracce audio registrate sul campo, è stato possibile costruire dialoghi più vividi con i partecipanti della ricerca, sviluppando a partire dalla loro visione a letture della fotografia che aprissero a punti di vista, ricordi, storie, creando intorno alla produzione di immagini una dimensione che potesse lasciare così anche spazio a una costruzione del dato che possa aprire a forme di collaborazione in una direzione maggiormente partecipativa dell’etnografia (Frisina, 2016), sia condividendo idee per nuove foto e video, sia ricevendo dai partecipanti immagini da loro prodotte, appositamente per lo scopo della mia ricerca oppure realizzate in precedenza e da loro messe in connessione con il mio lavoro.

Il lavoro di archivio, realizzata già nel corso della preparazione al *fieldwork*, attraverso principalmente la raccolta di articoli di giornale dalla stampa locale e nazionale da un lato, di

¹⁹ L’uso delle immagini nella ricerca nelle fasi di costruzione del dato, analisi e divulgazione sarà approfondita nelle sue implicazioni nel paragrafo 2.6 e, per quanto riguarda le mappe, 2.8. Inoltre, il visuale richiede una riflessione, mettendone in luce la centralità e l’urgenza, riguardo il posizionamento e il corpo del ricercatore: questo sarà approfondito nel paragrafo 2.7.

testi legge, regolamenti comunali e ordinanze dall'altro, durante le osservazioni si è arricchita di altro materiale, ampliandosi anche con flyer di manifestazioni, incontri, spettacoli, oppure blog e discussioni online tra i partecipanti, libri e video tutorial per principianti, materiale pubblicitario. Molti di questi materiali sono stati condivisi, al pari delle fotografie e dei video, dai partecipanti, dai loro "archivi" personali.

Infine, la costruzione della documentazione empirica è avvenuta anche attraverso interviste.

In parte, esse sono state realizzate sul campo: le interviste etnografiche (Spradley, 1979), come sviluppo e approfondimento di conversazioni tenute, con me o con altri partecipanti, durante il corso delle situazioni e degli eventi a cui ho partecipato. Spesso, queste interviste, registrate in modo di poter integrare un *verbatim* nelle note etnografiche, erano di breve durata, in tempi "ritagliati" ai margini delle pratiche e della quotidianità, su episodi e punti molto specifici, in contesti in cui anche altri praticanti potevano sentire e spesso si inserivano nel discorso, raccontando una propria esperienza o dando una lettura contrastante. Il confine tra queste interviste e le quotidiane conversazioni e scambi è stato, volontariamente, mantenuto il più sfocato possibile, portando così a una grande eterogeneità all'interno delle interviste di questo tipo, in termini di stile, di contenuti, ma anche di durata. In alcuni casi, le interviste iniziate come etnografiche hanno richiesto, anche per volontà dello stesso partecipante, di essere approfondite, con interviste narrative: considerando anche il rapporto con i partecipanti che, oltre ad essere basato sulla fiducia, includeva anche una reciproca conoscenza e condivisione, consolidata nei mesi, anche queste interviste sono state realizzate con un basso livello di strutturazione, seguendo il filo del racconto e con domande informate dagli episodi e dalle conversazioni già avvenute, in diretto rapporto con le note etnografiche, spesso partendo da domande visuali (Collier e Collier, 1986).

Altre interviste sono state invece realizzate nel tentativo di ampliare la ricerca includendo anche praticanti delle tre discipline che, per differenti motivi, non vivono più a Padova o hanno smesso di essere attivi nella città: queste interviste si sono rivelate preziose, da un lato per storicizzare e dare un respiro temporale più lungo ai processi, aprendo la ricerca a traiettorie e scelte inesplorate dai partecipanti attivi nel momento delle osservazioni partecipanti, e contestualizzando meglio le osservazioni anche attraverso punti di vista ormai esterni. Inoltre, queste interviste sono state di grande aiuto anche per poter comprendere dinamiche e processi in altre città, potendo così cogliere specificità dei contesti di ricerca e direzioni più ampie e translocali.

Per le interviste, l'intento è stato quello di trascriverle integralmente immediatamente dopo la loro realizzazione, sia in modo di avere il prima possibile il materiale da rileggere e su cui riflettere in preparazione delle successive interviste od osservazioni partecipanti, ma anche per poterle accompagnare da brevi note etnografiche, che raccontassero il percorso attraverso il quale ero arrivato alla loro realizzazione e accompagnassero le trascrizioni delle parole con cenni al non-verbale utilizzato, così come alla dimensione emotiva nel corso dell'intervista.

L'analisi dei dati empirici è stata realizzata, per le sue prime fasi, nel momento stesso della costruzione del dato, attraverso riletture parziali del materiale prodotto, prime analisi specifiche su determinati argomenti, in modo di poter anche rinnovare e complessificare la costruzione dei successivi materiali etnografici grazie a una maggior consapevolezza di quanto finora prodotto, dei punti di maggiore interesse e degli aspetti che erano stati solo sfiorati e su cui era necessaria una maggiore attenzione per permetterne l'interpretazione e la sistematizzazione.

In questo senso, le prime analisi sono parte di un modo, il più possibile riflessivo, di leggere il lavoro di costruzione del dato. Attraverso di esse, in modo progressivo e dialogico, è stato dunque possibile reindirizzare le successive osservazioni e, al tempo stesso, hanno fornito chiavi di lettura, evidenziando quanto era a me invisibile, dato per scontato e ha contribuito a riconoscere i confini delle mie aree di comfort durante la ricerca e nello spazio pubblico, aiutandomi a riflettere sul mio modo di osservare, stare nei contesti, interagire.

In questo momento interattivo tra costruzione ed analisi dei dati, un importante ruolo è stato svolto dalle conferenze, nelle quali, con l'intento di presentare i risultati preliminari della ricerca, hanno portato ad anticipare sforzi interpretativi su nodi importanti o controversi del lavoro, sui quali potermi confrontare con altre ricercatrici e altri ricercatori, ed al tempo stesso, una forma di disciplinamento del lavoro e dei tempi.

Di conseguenza, la fase delle analisi successive al campo è stata preparata su materiale già rivisto, sul quale è stata svolto un lavoro di codifica complessivo in base a concetti chiave e aree tematiche, sul quale si è poi innestato il lavoro interpretativo. Accanto a questo lavoro di codifica e analisi interpretativa complessiva, riguardante diari di campo, note visuali, interviste, sono state accostate altre analisi su situazioni specifiche: ad esempio, i regolamenti e le produzioni normative ed istituzionali sono state oggetto di un'analisi del contenuto, in modo che potessero essere colte le retoriche discorsive utilizzate.

Da queste analisi, svolte sempre in diretta connessione con l'approccio teorico e con le tradizioni di ricerca nei campi disciplinari con cui andavo a confrontarmi, è stato poi definito

il frame interpretativo attraverso le scelte nella dimensione editoriale del lavoro, in base alla decisione di organizzare il testo valorizzando le tracce argomentative che attraversano il presente elaborato²⁰.

In questo lavoro, così come in ogni ricerca nelle scienze sociali, nel vivo delle pratiche del ricercatore, i confini tra le differenti “fasi” sono sfumati, i processi si sovrappongono, interagiscono vicendevolmente. Quanto finora presentato, secondo una definizione che muove dalla progettazione alla scrittura dell’elaborato attraverso le fasi che compongono la costruzione e analisi dei dati, è stato un processo che non può leggersi dunque come lineare.

Innanzitutto, la ricerca ha origini, quantomeno nell’interesse che la muove, precedenti alla sua concretizzazione e si intende come non conclusa, ne per quanto riguarda la produzione accademica ad essa connessa, in cui la scrittura di articoli e la partecipazione a conferenze porteranno a una continua rilettura del materiale e delle analisi, continuandone le interpretazioni, sia in termini di restituzione ai partecipanti e ai contesti interessati. Per quanto ne sia stato una parte costituente fondamentale, di conseguenza, la forma e i tempi della ricerca sono in parte distinti da quelli del progetto dottorale, di cui questo elaborato ne è la conclusione.

Al tempo stesso, anche al suo interno il lavoro non ha seguito, in base a scelte teoricamente e metodologicamente informate, una linearità, ma ha avuto spazi di rilettura, ripensamenti, cambi di direzione e di ritmo che hanno attraversato il disegno, qui presentato linearmente, complessificandolo, ma anche arricchendolo attraverso revisioni e riconcettualizzazioni.

2.2 Etnografie urbane.

Prima di entrare nel merito del processo etnografico di questo lavoro, mi sembra necessario riprendere le definizioni e le specificità delle etnografie urbane. L’utilizzo del plurale è necessario: l’etnografia urbana, che di per sé già sfugge alle riduzioni, non può essere rappresentata come un approccio, o come un corpo omogeneo di lavori. Da un lato, i primi lavori etnografici che fanno del proprio “campo” lo spazio urbano e si concentrano su processi che attraversano la città sono stati scritti intorno a cento anni fa²¹, e da allora si sono diffusi,

²⁰ Il tema della scrittura come processo di ricerca e di analisi sarà affrontato più ampiamente nell’ultimo paragrafo del capitolo.

²¹ Spesso viene considerata come prima etnografia urbana *The Hobo; the Sociology of the Homeless Man* di Nels Anderson, pubblicata nel 1923, mentre altri autori attribuiscono il titolo di prima opera etnografica in contesti urbani a *The Philadelphia Negro* di W.E.B. DuBois (1899). Al di là della discussione su quale testo considerare come punto di partenza, in una disputa legata all’importanza dell’istituzionalizzazione dell’etnografia come

alternando periodi di grande fortuna e autorevolezza ad altri di contrazione e marginalità; dall'altro lato, le discipline accademiche in cui l'etnografia è utilizzata e riconosciuta come metodo o come approccio sono in continuo aumento. Ognuna di esse, con la propria tradizione e le specificità nella discussione e nelle applicazioni, fa sì che i contesti (accademici e non) in cui l'etnografia si è diffusa negli anni siano plurali e non sempre conciliabili.

All'interno di questo campo vasto e aperto, il termine stesso di etnografia urbana rischia di portare a fraintendimenti. Da un lato, la definizione viene applicata a ricerche che si caratterizzano per l'intento di prendere la città stessa come soggetto, intesa come un'istituzione con dinamiche specifiche, che prendono forma nelle relazioni culturali, economiche e politiche e che le sono proprie; dall'altro lato, il termine di etnografia urbana è usato anche per ricerche etnografiche che fanno dello spazio urbano il campo, e che indagano processi che eccedono lo spazio e la costituzione della città, ma che in essa si sviluppano, si radicano, si definiscono. In breve, l'etnografia urbana diventa, così un termine in comune tra due tipi di ricerca che sono distinti: l'etnografia *sulla* città e l'etnografia *in* città (Pardo e Prato, 2012; 2018).

Secondo questo asse di differenziazione, il mio lavoro si colloca nella seconda categoria, non avendo la città e la sua trasformazione come principale soggetto di studio. Per quanto la distinzione sia utile nel fare chiarezza nella vastità e nella pluralità del campo disciplinare, una precisazione è comunque necessaria: in ogni etnografia urbana, anche per quanto riguarda le etnografie *in* città, lo spazio urbano è molto più di un semplice ambiente in cui si sviluppano processi che ne sono indipendenti e distaccati. Al contrario, se tutta la sociologia urbana muove dalla critica alla sociologia nel suo complesso, così come si è affermata a partire dai suoi classici, di mettere in primo piano la storia e la temporalità, sottovalutando invece la dimensione sociale dello spazio, intesa sia come processo politico sia come radicale presenza mondana del soggetto (Cancellieri, 2013), è solo con l'etnografia urbana che è stato possibile

metodo e, al tempo stesso, connessa al razzismo dell'accademia americana del tempo, e della sociologia tutta, che ancora fatica ad assegnare a Du Bois un ruolo di primo piano tra i classici della disciplina, nessuna delle due opere rappresenta una netta e solitaria rottura rispetto al passato, ma sono piuttosto i più grandi interpreti di un clima culturale in continuo sviluppo. Le edizioni più recenti di antologie critiche di studi urbani ed etnografie urbane (ad esempio, Mattson, 2007; Ocejo, 2012; Duneier et al., 2014) riconoscono una serie di pionieri, tra accademia, giornalismo e lavoro sociale, che per cercare di comprendere i processi e le trasformazioni della città americana di fine XIX secolo, stava sviluppando uno sguardo, prima ancora che una metodologia, etnografica. Tra questi, si possono ad esempio ricordare *How the Other Half Lives*, del giornalista e fotografo Jacob Riis, inchiesta sulle condizioni degli slum di New York, i lavori di Jane Addams, Ellen Starr e delle altre attiviste della Hull House, e l'articolo dei coniugi Moore, *The Social Value of the Saloon*, pubblicato nel *American Journal of Sociology*, in cui la città è presentata per la prima volta come "il laboratorio" per in cui poter osservare i processi in corso.

evidenziare la contestualità della vita quotidiana, nel suo assemblare continuamente materialità, pratiche, atmosfere ed immaginari che creano e sono creati dai processi urbani.

Sia che la ricerca verta sulla trasformazione e sul mantenimento della città stessa, sia che riguardi processi eterogenei che intersecano e si realizzano nello spazio urbano, gli approcci più interessanti, che seguono i cosiddetti *emotional*, *sensorial* e *relational turn* (Howes, 2004; Massey, 2005, Ingold, 2011) nella sociologia urbana evidenziano come spazi e soggetti siano mutualmente costituiti: mentre diamo forma allo spazio, lo spazio forma incessantemente chi lo attraversa, stimolando connessioni, influenzando e modificando pratiche, impedendo o facilitando costruzioni e ricomposizioni identitarie e culturali. La possibilità di coinvolgere aspetti multisensoriali nella descrizione etnografica, delineando lo spazio urbano come paesaggio visuale, sonoro, olfattivo e tattile (Bondi et al., 2005; Pink, 2009) permette, allora, di superare sia l'idea positivista dell'ambiente come qualcosa da isolare, controllare e neutralizzare, e sia l'immagine classica, presente anche nella ricerca qualitativa, dello spazio come "campo" in cui raccogliere delle informazioni e poter osservare processi che sono altro dal loro contesto, lasciando spazio a una configurazione della città che è al tempo stesso anche spazio-corpo e spazio-tempo (Murdoch, 2006).

Lo spazio urbano è dunque formato in relazioni eterogenee, che mantengono insieme naturale e sociale, umano e non-umano (e seguendo le proposte teoriche anticipate da Donna Haraway, anche *more-than-human*, si veda ad esempio Pyyhtinen, 2016). Formazioni spaziali si generano in queste relazioni, che si localizzano nello spazio fisico e prendono forma dai corpi che lo attraversano, dai ritmi dei processi che in esso sono realizzati e dalle sue differenti temporalità (Thrift, 1996).

Rispetto alle configurazioni dell'etnografia nei suoi termini più generali, il processo etnografico urbano mantiene il suo centro e la sua specificità sull'osservazione delle persone, delle pratiche e delle loro modalità organizzative, realizzate nei loro contesti abituali e quotidiani, con un coinvolgimento del ricercatore nel partecipare alle diverse situazioni, variamente strutturate, per un periodo di tempo sufficientemente esteso, abbastanza lungo da poter offrire risorse per la comprensione di come i partecipanti alla ricerca attribuiscono senso e costruiscano il loro mondo. L'aspetto centrale della ricerca etnografica, mantenuto ben saldo nella sua applicazione al contesto urbano, è quella che Duneier riassume come una perdita del controllo della situazione, in modo che sia lasciato spazio a "la vita, così come è vissuta"

(Duneier et al., 2014: 3), nel tentativo di sintonizzarsi con le condizioni e situazioni che la plasmano, a partire proprio da quelle meno visibili.

L'etnografia urbana ha contribuito, insieme ad altri percorsi di ricerca e teorici, a mettere in discussione alcuni aspetti che erano, più o meno esplicitamente, insiti nella pratica etnografica, retaggio degli approcci antropologici più classici, all'interno dei quali il metodo si è formato ed è stato sistematizzato. Ad esempio, l'idea che l'etnografia sia un incontro con "l'altro" ha dovuto necessariamente modificarsi nell'essere applicata nello spazio urbano, decostruendo le interpretazioni maggiormente naturalistiche, essenzialiste e coloniali che erano implicate originariamente. Al tempo stesso, l'idea che lo stile etnografico sia adatto a studiare comunità definite e piccole, limitate a spazi delimitati chiaramente e differenziati è stata messa in forte difficoltà dalla sua applicazione negli studi su e nello spazio urbano.

Ovviamente, come sottolineano Duneier, Kassinitz e Murphy (ibid.), lo sguardo etnografico sui processi urbani non implica necessariamente il superamento di questi aspetti bensì essi sono ancora presenti e ben radicati e comportano dei limiti che ogni approccio etnografico alla ricerca rischia di portare con sé.

L'idea dell'osservare, partecipare e comprendere un "Altro" culturale distinto viene riprodotta, ad esempio, nelle retoriche che raccontano la città come luoghi di mistero e collezione di mondi sociali oppure con l'idea della città come incontro tra stranieri, anche se della porta accanto. Corollario di queste immagini è l'idea di una ricerca intesa come scoperta ed esplorazione, con il rischio insito di esotizzare da un lato, e "riformare" dall'altro. Seppure in modalità ed intensità tra loro differenti, proponendo un'idea di universi (o sfere) di significato propri dei gruppi e delle comunità, alcuni approcci americani classici come quello ecologico nella Scuola di Chicago, l'interazionismo simbolico e l'etnometodologia, rischiano di sottintendere l'etnografia come un metodo per ridisegnare situazioni del quotidiano che dall'esterno possono sembrare "bizzarre" o impenetrabili, e che grazie al lavoro "interno" dell'etnografo, possano essere tradotte in modo comprensibile e ragionevole.

Nell'idea di scrittura, propria del lavoro etnografico, è quindi richiesto continuamente uno scarto: l'osservazione partecipante e tutti gli altri metodi utilizzati, devono sempre più essere orientati non alla scrittura di una cultura, scopribile e descrivibile in sé, diventando processo di scrittura della cultura stessa che si cerca di interpretare:

L'etnografia è attivamente situata tra potenti sistemi di significato. Interroga, a partire dai loro confini, civiltà, culture, classi, razze e generi. Essa decodifica e registra, racconta le basi

dell'ordine collettivo e della diversità, dell'inclusione come dell'esclusione. L'etnografia descrive i processi di innovazione e strutturazione, ed è essa stessa parte di questi processi (Clifford, 1986: 2-3).

L'etnografia è dunque un lavoro che cerca di cogliere e contestualizzare la complessa, eterodossa, spesso contraddittoria e ambigua esperienza dei soggetti, nel loro produrre ed essere prodotti congiuntamente nelle relazioni, nei corpi, nelle pratiche, attraverso un continuo lavoro di produzione e decostruzione di identità e culture, in forme di riproduzione e di contrapposizione alle strutture sociali e alle configurazioni del potere (Smith, 1992). Questa prospettiva ha il merito di rileggere tanto le categorie utilizzate nel corso del lavoro, quanto di interrogare lo stesso sguardo metodologico e gli strumenti utilizzati, mettendoli in diretta connessione con la situazionalità dell'etnografo e con le relazioni di potere che sono insite nelle sue pratiche di ricerca (Britzman, 1995).

Il *being there* etnografico viene allora riletto, e quel "lì" non è più, ammesso che mai sia potuto essere, un luogo specifico e definito, corrispondente a una comunità ben delineata e circoscritta, nel quale è rinchiusa la genesi e lo sviluppo dei processi su cui il ricercatore pone attenzione. La partecipazione e l'osservazione rispondono piuttosto a una scelta, discrezionale, dovuta tanto alla consapevolezza che solo situandosi (fisicamente, geograficamente, socialmente ...) è possibile costruire una narrazione che possa descrivere contesti e interpretarne processi che non si limitano al sito di osservazione, ma lo attraversano. Attraverso l'osservazione nella quotidianità si possono allora cogliere le connessioni tra tempi e spazi, rendendo visibili processi sociali mai indipendenti e isolate, ma sempre in relazione con forze, regimi delle politiche, mercati del lavoro locali e transnazionali, mobilità, trasformazioni economiche, liberismo, disegualanze, discriminazioni intersezionali (Duneier et al., 2014).

I discorsi diventano allora incorporate nei soggetti e negli spazi, nei quali una rete di rapporti di potere, sottostanti ogni aspetto della società (Connor, 1990), viene a formarsi, riformarsi e trasformarsi in una microfisica di potere (Foucault, 1977).

Queste relazioni, lungi dall'essere dirette ricadute dei processi storici e discorsivi, ma sempre adattate, riviste, reinterpretate e modificate dal contesto situato, diventano parte della caoticità del vivere in città, della rapidità con cui gli spazi urbani mutano, nella molteplicità dei gruppi e delle identità (Callari Galli, 2007). In queste trasformazioni, avviene quella che Zukin (1988: 431) definisce una "frammentazione delle *loyalties* geografiche nel contesto della ristrutturazione economica contemporanea nelle sue espressioni interne alle nuove polarità

urbane”, che obbliga l’etnografo a misurarsi con un contesto che è sempre molteplice, al contempo parte di spazialità e territorialità più ampie e al contempo frammentato e diviso. Non lavora semplicemente nel o sullo spazio urbano: l’etnografo costruisce la città di cui scrive attraverso una tessitura di narrative sui luoghi in cui si è trovato (Krase, 2018), in modo da accendere possibilità interpretative e di prospettive critiche sulle pratiche spaziali, capaci di focalizzare l’*agency* e la creatività degli usi della città, riconoscendone al tempo stesso come siano inseriti in strutture e processi a larga scala e minute forme di produzione del discorso.

Il lavoro che l’etnografo urbano è chiamato a fare consiste allora nel tentativo di mettere in gioco gli stessi elementi fondativi del proprio approccio, decostruendoli e ricreandoli. Diventa così necessario raccogliere la provocazione lanciata da Tsolidis (2008), che ci interroga a riguardo delle im-possibilità di una ricerca etnografica post-strutturalista. Questa possibilità, che risponde a una necessità teorica ed epistemologica sulle conoscenze che produciamo e sulla loro portata critica, implica una continua sfida, consistente nel rivedere la pratica dell’osservare superando l’idea empirista che necessita di essere denaturalizzata (Kobayashi e Peake, 1994), attraverso un essere nel cosiddetto campo che deve essere riconosciuto e considerato come il contesto della ricerca sia indeterminato da confini certi e sviluppato su superfici non scalari: la pratica sociale non consiste mai in un immediato e concluso “qui-ed-ora” ma, piuttosto, il qui ed ora è costituito e assemblato a partire da un’importazione articolata e selettiva di un “altrove-in-altro-tempo” (Brighenti, 2012).

Questa capacità di riconoscere una pluralità di spazialità e temporalità che attraversano il contesto in cui si è inseriti, e di conseguenza la caduta della pretesa di una conoscenza piena, compiuta attraverso l’osservazione, si richiama direttamente alla non-scalarità (Tsing, 2012). Il concetto, che sarà messo al lavoro nel prossimo capitolo, richiede di essere introdotto già ora per una sua importante implicazione metodologica: una teoria della non scalarità rappresenta, essenzialmente, una rinuncia alla precisione e un invito a non essere attratti dal potere seduttivo della precisione (Rahola, 2014), intesa come la pretesa di una possibilità di traduzione, e poi espansione, di un sito, precedentemente pensato come contesto isolato, senza perderne dettagli e cambiarne la sua natura.

Il posizionamento del ricercatore diventa, allora, fondamentale, perché nelle sue scelte e nel suo sguardo (immerso nelle relazioni e nelle interazioni, e di certo non da intendersi come isolato e individuale, come detto in precedenza) sta la capacità di cogliere alcuni degli elementi che sfuggono alle rappresentazioni e alle descrizioni dell’organizzazione e della pianificazione

strutturale e alla possibilità di realizzare un lavoro con una portata critica, capace di creare una collisione con queste rappresentazioni, oppure darle per scontate e consolidarle.

Il tentativo diventa, dunque, quello di un'etnografia dai margini (Lancione, 2016), intesa come una sensibilità metodologica, una continua tensione verso l'esplorazione e, di conseguenza, di sperimentazione urbana, cercando di applicarne il grado più alto possibile di eclettismo teorico ed empirico (Rankin, 2011), attraverso il quale individuare le strategie interpretative e narrative per poter aprire il proprio lavoro alla eterogeneità delle componenti, dei processi e delle forze che animano la città a partire dai suoi margini. Questa non è da intendersi come una visione romantica del margine, né dell'etnografia. Se lo spazio scalare è uno specifico dispositivo di conoscenza e pianificazione che rende ordinato, prevedibile e "governamentabile" lo spazio, la non-scalarità è qualunque aspetto che si sottrae o che eccede questa caratteristica: non c'è nulla di intrinsecamente positivo nella non-scalarità (Tsing, 2012: 509), ma la capacità di renderne conto e di includerla nei nostri lavori permette di accedere alle frizioni in cui, contemporaneamente, sono incorporati i rapporti di potere e prendono forma le possibilità di *agency*, resistenza e mutamento. La ricerca del non-scalare, di tutti quegli "altrove-e-in-altro-tempo" che attraversano i margini dei contesti e delle situazioni, vuole piuttosto essere un riconoscimento di come ogni conoscenza sia prospettica (Altheide e Johnson, 1994). Questa prospettiva cerca di valorizzare, dandone priorità e centralità, al livello delle interazioni giorno per giorno, a partire da quelle meno codificate e istituzionalizzate, dalle forme creative dell'arrangiarsi, del ritagliarsi uno spazio in cui stare, alle improvvisazioni alle reazioni, focalizzandosi sulle reazioni e alle resilienze rispetto alle forme "prestabilite" di regolamentazione della vita dei soggetti e dei processi che vivono e attraversano i margini dello spazio urbano (Neuwirth, 2007).

Realizzare un'etnografia dei margini significa, in primo luogo, riconoscere che esistano dei confini, e collocarsi all'esterno di essi. I confini da un lato costituiscono i margini, dall'altro sono da essi resi visibili: il modo di attraversare il margine permette la comprensione di come i confini siano tangibili, effettivi, incorporati (Mezzadra e Neilson, 2013). Un'etnografia dei margini è allora parte dell'attenzione alla spazialità dei processi urbani e non, ed è strettamente connessa con la ricostruzione delle pratiche che costituiscono territorialità mobili e mutevoli. Il margine, nel contesto urbano, non va a coincidere "semplicemente" con la periferia, ma risponde alla continua costruzione e ridefinizione di confini, in una pluralità e proliferazione di centri, che preservano nella diffusione e nella diversificazione la propria autorità nel definirsi, e nel definire conseguentemente i loro margini. La pluralità di confini comporta anche

la loro differenziazione: essi sono sempre mobili e stratificati, si sovrappongono, vengono attivati e disattivati in maniera variabile, a seconda delle stratificazioni sociali e delle politiche. Più che una netta cartografia delle esclusioni, conclusa e stabilita, l'urbano è continuamente ridisegnato da un *patchwork* territoriale.

I margini, allora, vengono ridefiniti come spazi fisici e congiuntamente come spazi relazionali, rappresentando al tempo stesso incroci tra eventi e processi (Simone, 2010). In queste intersezioni, le esperienze soggettive vengono costituite e situate: i margini smettono di essere solo questione di spazi, servizi, procedure ed istituzioni, come normalmente definiti negli approcci strutturalisti (Wacquant, 1999; Mingione, 2004) ma diventano, piuttosto, il modo in cui essi vengono assemblati tra loro, connessi in vario modo a corpi, oggetti, discorsi, performance.

Questo approccio permette, al tempo stesso, di approcciare le diseguaglianze e le strutture del potere, ma in una forma più dinamica della concezione, che permette di abbandonare l'idea, ormai limitativa (per quanto perpetuata su numerosi testi di metodologia), che l'etnografia sia il metodo privilegiato per accedere a contesti piccoli, problematici, strutturalmente ai limiti della società. Prospettive etnografiche dei margini possono, al contrario, includere anche ricerche sulle istituzioni e sulla *governance* (Smith, 1987; O'Neill, 1998). Sono esempi di questa prospettiva obliqua i lavori di Ho (2009) e di Fassin (2011).

Karen Ho in "Liquidated", la sua tesi dottorale, ha scritto un'autoetnografia dal centro di capitalismo finanziario di Wall Street, nel quale ha lavorato come consulente durante la cosiddetta "bolla delle *dot-com*" tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio. La spazialità di questo lavoro è, per comprendere il concetto qui proposto di margine, paradigmatica, e al tempo stesso, molto peculiare. In un contesto in cui la rappresentazione scalare vorrebbe un'assenza di territorio, il margine consiste nell'essere al centro dei meccanismi di produzione. Se la finanza funziona attraverso la produzione di un mito, capillarmente diffuso sia nei suoi apologeti sia in numerosi critici, realizzato intorno all'astrazione, che vorrebbe il mercato finanziario onnipresente ed onnipotente grazie alla sua indistinta globalità, una prospettiva dal margine suggerisce di partire, nella propria ricerca, da una descrizione incorporata dell'esperienza di essere fisicamente nel luogo negato della costruzione del capitalismo contemporaneo. Dall'ingresso nelle professioni della finanza, attraverso l'interpretazione delle proprie stesse pratiche, Ho ha assunto un punto di vista interno e al tempo stesso marginale, dal quale ha potuto realizzare un'accurata e pregevole descrizione,

rivelando come le ideologie e gli immaginari di Wall Street lavorino, comprendendole e criticandole, sfidando i modi di validazione e di riproduzione e, contemporaneamente, mostrandone l'impatto sui vissuti.

Il lavoro di antropologia dello Stato realizzato da Didier Fassin e pubblicato come “La force de l'ordre”, è un'etnografia di quindici mesi condotta, principalmente, tra stazioni di polizia e ronde stradali di una squadra dell'anticrimine che lavorava nei complessi abitativi della *banlieue* parigina. In questo caso, il posizionamento dell'etnografo ha portato alla costruzione di un nuovo confine, realizzato specificatamente con lo scopo di escludere la posizione marginale in cui si trovava: a un certo punto, Fassin si è trovato ad essere allontanato, subendo una censura. A partire da questa marginalizzazione subita nel suo lavoro, dalla “scoperta” (Fassin, 2011: 13) della censura e dalla riflessione conseguente sulla libertà di una ricerca indipendente in uno stato europeo e democratico, Fassin dichiara di sentire il bisogno di organizzare il suo lavoro, scrivendo di come i criteri che costituiscono l'azione poliziesca nella difesa dell'ordine pubblico e del rispetto delle leggi agiscano attraverso discriminazioni razziali e di classe. Il posizionamento dell'autore nel realizzare un'etnografia delle forze dell'ordine nelle *banlieue* partendo da un punto di vista contiguo, ma assolutamente divergente rispetto a quello dell'istituzione ha permesso di evidenziare aspetti che, da una prospettiva differente, non sarebbero stati accessibili, come ad esempio il ruolo costitutivo della noia non solo nel caratterizzare le vite lavorative degli agenti, ma anche nelle loro pratiche di controllo.

A partire da questi due esempi, si può evidenziare la necessità di quella che è stata definita una prospettiva vitalista (Lancione, 2016: 7) a cui è chiamato l'etnografo. Il termine rinvia a una creatività e alla costruzione di una tendenza il più aperta alla trasformazione della pratica di ricerca, a partire dalla quale, è possibile riconoscere le molte forme che costruiscono il sociale, rendendo visibili le posizioni, le prospettive e le resistenze delle molte vite che attraversano gli spazi urbani dai margini, animandoli con attività non-scalari che continuamente sostengono, demoliscono, ricostruiscono i confini.

Cercherò allora di rendere le descrizioni dei processi urbani in corso come delle narrazioni dense, radicate nei processi di costituzione dei territori, dei confini e dei margini, sviluppando al tempo stesso un approccio ai processi che segua il dispiegarsi delle azioni, si articoli a stretto contatto con le pratiche, in un continuo riadattamento. I metodi, le procedure, le strategie di ricerca sono il più possibile aperte a trasformarsi, pronte a seguire la spontaneità e la fluidità

degli eventi, coniugando un approccio preciso e puntuale nella pratica quotidiana di ricerca con i movimenti delle situazioni e dei soggetti che partecipano, e con cui si è costruita, la ricerca.

Nella pratica etnografica, così come nei processi urbani e, in generale, nella “realtà” (o, almeno, in ciò che come tale è riconosciuto nella quotidianità) “*anything goes*” (Diesing, 1991: 52). Con questa semplice constatazione, il filosofo della scienza, riprendendo un famoso quanto spesso mal interpretato concetto di Feyerabend (1975), non intende certo dire che ogni metodo e ogni approccio possa funzionare egualmente bene ma, in un certo senso, all’opposto, che il metodo può essere appropriato solo se in relazione alle specifiche situazioni di ricerca, che includono l’argomento, le teorie utilizzate nel costruire la ricerca e definirla, le strategie e le esperienze del ricercatore, la sua identità e capacità, comprese passioni e idiosincrasie, i pubblici a cui decide di rivolgersi, i loro linguaggi e conoscenze (Amster, 1999). L’approccio etnografico, nel suo essere al tempo stesso rigoroso e artigianale, partendo da una prospettiva dai margini, si presta a uscire dalla prescrizione stretta del metodo, per sviluppare attraverso le esperienze di ricerca, tattiche per affrontare la mutevolezza della città e dei fenomeni che la animano e la compongono. Un esempio di questa capacità di trasformare approcci e metodi in base alle situazioni di ricerca, per citare ancora un esempio fatto in precedenza, è il lavoro di decostruzione realizzato da Fassin rispetto al metodo distintivo della sua disciplina, l’osservazione partecipante. Non solo l’antropologo francese, nel corso di tutta la sua carriera, rappresenta un ottimo esempio della trasformazione, guidata da una sensibilità epistemologica costruzionista, che il metodo ha attraversato, nella perdita del valore naturalistico dell’osservazione. In “*La force de l’ordre*”, viene rivista in profondità anche la pratica di ricerca, sia nella definizione di osservazione non-partecipante, sia nell’elemento chiave del rapporto di fiducia con i partecipanti: il suo campo specifico di ricerca, la sua sensibilità politica, il suo interesse teorico portano l’etnografo a dover realizzare una serie di compromessi, di stratagemmi e di ambiguità che, oltre a non essere usualmente consigliati, non sarebbero neanche prevedibili o concepibili al di fuori di quel contesto.

In un tentativo di ricostruire l’osservazione in accordo con le teorie post-strutturaliste, il margine diventa la prospettiva che permette di distinguere nuove posizioni soggettive, cogliendo logiche emergenti, alternative e contrapposte ai modi di dominazione e alle forme egemoniche. Il posizionamento che sto delineando nel presente paragrafo, che come detto prima, è al tempo stesso metodologico e politico, è una scelta di cercare di affrontare un *minor thinking* (Lancione, 2016), che si impegna ad evitare la riproduzione di narrazioni sul margine

a priori, preferendone un racconto che cerchi di rendere nella maniera più vivida la polifonia proveniente dalle trame di accomodamento e di resistenza (Smith, 1992; 2017).

Nel corso del mio lavoro, ho avvertito l'esigenza, sempre più insistente durante il procedere della ricerca, di posizionarmi nel margine, anche accorgendomi di come le spazialità attraversate e create dalle discipline scelte per la ricerca siano, per definizione, non scalari. Entrare teoricamente nel merito del margine, inteso al tempo stesso come un concetto analitico, come un posizionamento e come una pratica di ricerca, ha contribuito a riconoscere e interpretare allora quelle relazioni e dinamiche del quotidiano, nel quale vengono generati conflitti, più o meno minuti e diffusi sullo spazio urbano, mettono in luce la produzione di confini e la territorializzazione della città rispetto alla presenza delle pratiche effimere.

Mentre nel merito della configurazione delle pratiche di costruzione e superamento dei confini potremo entrare nel prossimo capitolo, intendo anticipare già ora alcuni elementi teorici, perché attraverso di essi è stato possibile approfondire e cogliere il modo in cui la mia pratica di ricerca potesse relazionarsi con lo spazio creato dai *liner*, *traceur* e giocolieri. È stato, nello specifico, necessario connettere l'idea di margine fin qui sviluppata con il concetto di interstizio urbano.

Gli interstizi sono degli "spazi piccoli" (Brighenti, 2013: xvi), in cui il concetto di piccolo non è di certo da intendersi in senso cartesiano e geografico: esso non riguarda l'estensione, ma piuttosto inquadra e qualifica una questione connessa al potere. Gli spazi interstiziali sono spazi che si ritrovano *in-between*, nel mezzo tra altri spazi, altri luoghi e altri territori che hanno una maggiore istituzionalizzazione, una maggiore forza nel mobilitare identità urbane e tradizioni, o una maggiore capacità (e interesse) di mettere a valore le pratiche e le soggettività che l'attraversano. I confini che i territori di questi spazi con maggior potere creano, producono margini, che al tempo stesso escludono i soggetti al di là dei confini che provano a tracciare, ma lasciano possibilità di attraversamento di spazi, pubblici e privati, che emergono nelle mancate giustapposizioni tra gli spazi scalari, e si configurano così come una "costellazione interstiziale e fluttuante" (Lévesque, 2008: 145).

Questa configurazione dell'interstizio mi sembra dialogare profondamente con la definizione di margine proposta, che avversa l'idea statica del margine come contrapposto dicotomico del centro, proponendone al contrario una comprensione che, in accordo invece con definizioni processuali e dinamiche, in cui gli interstizi possono essere trovati o prodotti in ogni luogo e ogni tempo (Kärrholm, 2013). Essendo una produzione spaziale che si realizza attraverso la trasformazione territoriale, osservare e interpretare i processi interstiziali richiede che la

territorialità sia indagata a fondo, nei suoi aspetti storici. L'osservazione etnografica allora permette di ricostruire il margine e l'interstizio non come caratteristiche in sé degli spazi, ma come eventi che emergono negli incontri e nelle relazioni.

La prospettiva del margine approcciata come studio dell'interstizio urbano ha un'origine lunga, emergente già nella scuola di Chicago (Lévesque, 2013) e, in particolare, in Thrasher (1927), che descrive l'interstizio come il concetto più significativo del suo lavoro, incentrato sulle gang di Chicago. L'interstizio è qui usato come strumento analitico per definire la distribuzione spaziale di un gruppo al margine, al fine di mostrarne la capacità di infiltrarsi negli spazi e nelle zone lasciate vuote dal mosaico urbano. Nonostante le prospettive naturalistiche presenti in Thrasher, influenzato dal lavoro complessivo della Scuola, che riprende nei modelli teorici così come nel linguaggio, è già presente nel suo lavoro, una caratteristica fondamentale: l'interstizio include un aspetto di secondarietà, che dà e al tempo stesso assume senso in relazione a spazi con un'importanza primaria in termini di potere, che li regolano e controllano per la loro possibilità di segnare una distanza, che è al tempo stesso possibilità di essere e di realizzare alternative plurali (Remy e Voye, 1981). Il margine, nel suo essere non disegnato, costituisce un'opportunità per fughe creative, contrapponendosi alla pervasività e alla conservazione della normalità (Lévesque, 2013: 28).

Seppur tematizzato in relazione a questioni differenti, ed in particolare alla intersezione tra genere, "razza" e sessualità, il lavoro di bell hooks (1989) presenta delle affinità con questa postura teorica. La teorica ed attivista femminista si riferisce alle *politics of location* e, di fronte all'analisi, per così dire strutturale, della costruzione del centro e del margine, riconosce la potenzialità del secondo, in termini di conoscenza, di resistenza e di organizzazione, contrapposta al privilegio del primo:

Our living depends on our ability to conceptualize alternatives, often improvised. Theorizing about this experience aesthetically, critically is an agenda for radical cultural practice. For me this space of radical openness is a margin - a profound edge. Locating oneself there is difficult yet necessary. It is not a 'safe' place. One is always at risk. One needs a community of resistance (bell hooks, 1989: 206).

Questo posizionamento, così come si è sviluppato ed evoluto, chiede prima di tutto di "mettere le mani" negli aspetti opachi delle interazioni, assumendo come punto di partenza il rifiuto per le distinzioni nette tra ordine e disordine, normalità e devianza (Callari Galli, 2007). Al contrario, scopo e peculiarità dell'etnografia urbana dovrebbe essere proprio mettere in

discussione queste categorie che organizzano e strutturano il sociale o, altrimenti detto con le immaginifiche e suggestive parole di Geertz:

Con non poco successo abbiamo cercato di scuotere il mondo, tirando da sotto i piedi i tappeti, rovesciando tavolini da tè, facendo esplodere petardi. Compito di altri è stato quello di assicurare, il nostro di destabilizzare (Geertz, 2001: 81).

2.3 I contesti della ricerca: scelte e percorsi nel lavoro etnografico.

Cercherò ora di ricostruire alcune scelte che hanno caratterizzato la ricerca, in termini di definizione dei contesti attraversati durante l'etnografia e, in particolare, argomenterò la decisione di scegliere Padova come città di partenza e, conseguentemente, la selezione delle tre discipline protagoniste del lavoro tra le differenti pratiche artistiche, ludiche e sportive, presenti in città.

La decisione di realizzare un'etnografia che partisse da Padova è maturata dal mio arrivo e si è consolidata nel corso del primo anno di dottorato, a partire da un'intuizione, che poi è andata a svilupparsi: Padova era protagonista di una serie di cambiamenti che riguardavano gli intenti della ricerca e il tipo di attività che era stato individuato come il punto di partenza nella ricostruzione dei nessi tra governo e resistenze sui/nei corpi e spazi.

Il cambio da un punto di vista istituzionale delle condizioni burocratiche per l'arte di strada e per altre forme di esibizione, in cui sarebbero facilmente potute rientrare altre discipline e altre attività era stato, insieme a una ampia serie di ordinanze e divieti che avevano avuto un'importante eco anche sulla stampa e nel dibattito politico nazionale²², ha sin da subito attirato l'attenzione su quanto stesse accadendo nella città in cui avrei iniziato il dottorato.

Come spiegherò meglio nel paragrafo 2.5, la conoscenza della città nella quale la ricerca si è sviluppata, in contemporanea con i primi passi verso una sua comprensione come residente, come abitante, come utilizzatore, in una pluralità di livelli e di strati e di piani, che incrociano aspetti professionali, biografici, emotivi. Di questi intrecci, nel seguente paragrafo, cercherò di restituirne la complessità.

Attraverso voci frammentate di conoscenti, dei primi possibili partecipanti della ricerca, così come nelle impressioni che iniziavo ad avere, la rilevanza della città veniva in un certo senso

²² Si veda, a titolo di esempio, l'editoriale di Alessandro Gilioli su L'Espresso: <http://gilioli.blogautore.espresso.repubblica.it/2014/09/10/e-vietato/comment-page-1/> (consultato online l'ultima volta il 30/11/2018).

a rafforzarsi, attraverso una sensazione di forte cambiamento, non del tutto concluso, che riguardava non esclusivamente le arti di strada, ma più in generale la possibilità, da parte dei giovani e degli studenti, di far propri luoghi della città attraverso forme di socialità, ludiche e di consumo.

La scelta della città da cui partire è stata allora una scelta ponderata, fondata sulla base di una motivazione teorica, connessa all'individuazione di Padova come un laboratorio politico sui temi della sicurezza²³ (Mantovan e Ostanel, 2015), capace di rendere, all'interno di una cornice istituzionale, interessante comprendere come i soggetti della ricerca si sarebbero relazionati con queste politiche e con le pratiche di controllo che ne sono conseguenza. D'altro canto, questa motivazione è emersa una congiuntura sorprendente, anche a partire dalle esperienze e dai vissuti, in cui, come scrivono Hammersley e Atkinson (2002), "sono gli stessi eventi sociali che possono stimolare una ricerca [...] rendendo visibilmente problematico per i partecipanti stessi quanto usualmente è dato per scontato" (ibid.: 23).

La scelta, per quanto sia stata mossa da decisioni pragmatiche che rispondono al realizzarsi di eventi contestuali, apre alla possibilità, teoricamente rilevante, di approfondire una dimensione spaziale che spesso viene sottovalutata nelle etnografie urbane e, più in generale, negli studi che riguardano gli spazi urbani e le urbanità.

Nella rinata attenzione alla città come centro di processi socio-spaziali e politici, una riscoperta che, ormai da circa venti anni, si è consolidata intorno a tre elementi centrali (Amin e Graham, 1997), quali l'accentramento economico nei centri urbani della crescita economica, ritrovando nel contesto sociale il milieu per le espressioni culturali più innovativi, sintetizzate nello sviluppo (e nelle successive, altrettanto floride, critiche) dell'idea di città creativa ed infine, in parte conseguente alle altre due dimensioni, l'idea della città come luogo del mutamento e del fermento sociale.

Pur nell'utilità analitica di certe concettualizzazioni e, soprattutto, dei dibattiti che hanno generato, essi risentono di una serie di problematiche epistemologiche: in primo luogo, sottendono una continua rigenerazione del concetto, prettamente moderno²⁴, di urbano come

²³ La definizione di Padova come laboratorio delle politiche securitarie si dà come un *fil rouge* che percorre la storia della città a partire dagli anni Settanta (si veda, ad esempio, Balestrini e Moroni, 1988; Baravelli, 2016), per poi ripresentarsi, di volta in volta, nella gestione di problematiche sociali, di istanze politiche e di eventi specifici (si veda, a titolo di esempio, Mosconi et al., 2001; Vianello, 2006)

²⁴ Pur non avendo lo spazio per approfondire la genesi del dualismo nella storia del pensiero delle scienze sociali, basti evidenziare come sia in Tocqueville sia in Marx, l'urbanizzazione è uno degli elementi cardine della modernizzazione. Pur dandone una lettura per certi versi diametralmente opposta - si veda in particolare Whiteside (1992) in riferimento al rapporto tra libertà e urbanizzazione - in entrambi la genealogia della modernità passa

concetto definito nella contrapposizione con il rurale, pensato come un non-urbano: questa concezione, più volte criticata (Hugo, 2003) nel suo dualismo e nella contrapposizione spesso non storicizzata e “ontologica”, che ricalca le divisioni tra natura e cultura (Descola, 2005). Al tempo stesso, anche ricostruendo la genesi empirica e teorica della riconcettualizzazione di città negli *urban studies* (e non esclusivamente in essi), gran parte dei lavori, anche quando non ne è esplicita la peculiarità, sembrano essere ricolti alla comprensione delle città globali (Sassen, 1994) e in ogni caso, la centralità e la capacità attrattiva pare sottendere una forma metropolitana della città (Rokem, 2016).

Minore è l’attenzione che viene data alle città, e alle vite, provinciali:

Al di là della dicotomia tra città e periferia, situata nella profondità di un territorio tecnologico ma spezzettato, esasperante nella sua lentezza e persino nel suo “horror”, la provincia si colloca come oggetto in gran parte teoreticamente incognito. Anche a livello di esplorazione empirica, inoltre, il territorio infra-ordinario della provincia è in genere lontano dallo sguardo degli intellettuali e dei giornalisti più accreditati, salvo in quei pochi che si specializzano nell’esserne portavoce, ma che spesso finiscono più o meno deliberatamente per crogiolarsi nei registri del pittoresco e del macchiettistico (Citroni e Brighenti, 2016: 5).

Superata l’idea che il Veneto possa essere letto come una metropoli diffusa, concetto che nasce da una visione economica e infrastrutturale del territorio (Balducci et al., 2017), per poi diventare una sorta di “mitologia politica” nel discorso localistico, la scelta di una città di medie dimensioni, che non risponde, né ambisce a farlo, alla forma della città metropolitana, diventa allora parte di questo tentativo di restituire uno spazio a quelle che sono state riconosciute come “città ordinaria” (Robinson, 2006; 2008; Amin e Graham, 1997). In particolare, nel lavoro di Robinson, nonostante si presti a critiche considerevoli, legate soprattutto alla completa assenza della problematizzazione, delle maggiori prospettive di lettura dell’urbano in chiave post-moderna e post-strutturalista, il concetto di *ordinary cities* è importante nel comprendere città come Padova: con uno scopo di ricostruire su scale differenti il pensiero urbano, evidenziando le gerarchie che si sono sviluppate nelle scienze sociali, la città ordinaria permette di evidenziare i processi che sono in atto, cercando di togliere il peso di una forma di subordinazione alla metropoli, attraverso i concetti di periferia, di provincia, o di “piccola città”.

attraverso la formazione di un rurale come contrapposto all’urbano e della sua organizzazione, sia essa sviluppata attraverso l’azione del capitale (Marx e Engels, 2018 [1859]) oppure dello Stato (Tocqueville, 1996 [1856]).

La città diventa allora un campo che si situa nelle specificità storiche, geografiche e sociali che, ad esempio, la rendono particolarmente interessante per quanto riguarda le pratiche effimere nelle contese intorno agli usi degli spazi urbani, che si muovono nello sfondo di un conflitto generazionale che al tempo stesso è fondato sui differenti usi e concezioni dell'urbanità tra residenti e studentesse e studenti che la attraversano, magari vivendoci, ma su tempistiche e funzionalità del tutto differenti. Al tempo stesso, l'idea stessa di città può essere scomposta in aree, contesti e territori differenti, sia perché attraversata da reti e nodi translocali: in questo la città è considerata nella sua specificità, senza venire subordinata in base a criteri che ne definiscono la distanza da un centro predeterminato. Al tempo stesso, le costruzioni di gerarchie tra i differenti contesti, tra le città ed interni ad esse, non vengono escluse, ma vengono lette come rapporti di potere: relativizzando le distinzioni definitorie tra le differenti città, le distinzioni tra loro viene letta in termini relazionali, cercando di evidenziare gli aspetti strutturali che si radicano nelle retoriche della rinascita urbana.

In questo modo, attraverso il lavoro etnografico, è possibile far emergere tempi, ritmi e flussi della città, da un lato cercandone di restituirne la specificità e l'unicità, dall'altro aprendo a prospettive di confronto (Abu-Lughod, 2007), quantomeno nel rileggere la comparazione come possibilità di porsi domande simili su contesti altri, senza replicare né la (presunta) unicità delle metropoli, né l'immagine di immobilità di ciò che ne è esterno. Se questa riflessione non è stata sin da subito centrale, è emersa come una ricerca mirata a rispondere a un'esigenza che riguarda anche il mio sguardo e il mio posizionamento, in un rapporto con l'ordinarietà di Padova, e con la necessità di "provincializzare" lo sguardo.

La ricerca, in ogni caso, non si limita alla città di Padova ma si intende multisituata, attraverso un processo di selezione e di definizione dei luoghi dell'osservazione partecipante (in base a criteri che argomenterò nel prossimo paragrafo), aggiungendone contesti e sviluppando domande e interpretazioni in continuo movimento di contesto in contesto, tra i differenti luoghi e territorialità delle discipline.

È ora necessario approfondire la scelta delle pratiche protagoniste della ricerca, compreso il modo di considerare i limiti delle discipline, le loro specificità e i punti di contatto.

Una volta definite le motivazioni per cui ho scelto di partire da Padova, la decisione di concentrarsi sulla giocoleria è parsa pressoché ovvia, considerandone le innovazioni regolamentari, il dibattito politico creatosi intorno a queste e alle mobilitazioni che sono susseguite. L'elemento più delicato da considerare era invece definirne i limiti.

Sin dai primi contatti, mi è risultato chiaro come il termine giocoleria, per quanto sia immediatamente evocativo, risulta essere un “cappello” da un lato troppo ampio, non rendendo il giusto spazio alle differenze tra i differenti stili e caratterizzazioni, in una definizione che tiene insieme technicalità degli strumenti, scuole e modi di formazione nella disciplina, contesti usuali di esibizione e traiettorie artistiche dei partecipanti. Dall’altro lato, la giocoleria è parte di percorsi e definizioni ben più ampie, che coinvolgono visioni maggiormente inclusive e ampie, sia nei termini di arte di strada, sia di arti in strada (Mazzucotelli Salice, 2016). La giocoleria, in questo senso, può esser vista come parte di una tradizione folklorica, arte e pratica popolare, oppure come modo per portare, in contesti differenti, delle forme di arte “alta”, nella sua accezione socialmente riconosciuta (Wolff, 1981), attraverso performance intese come arte pubblica.

La distinzione sul modo di intendere la performance ha implicazioni rispetto alla realizzazione delle pratiche, sin dalle modalità di scelta dei luoghi e dei modi con cui appropriarsene e utilizzarli, fino al rapporto con i pubblici e, in ultima istanza, con i livelli e le forme della politicità delle discipline. Una prima suggestione, primo elemento nel raccontare questa pluralità di posizioni, sono i termini utilizzati per definirsi nella mia ricerca: oltre a far scegliere ai partecipanti stessi i nomi con cui comparire nel testo dell’etnografia, ho richiesto anche una parola per definire la propria pratica: se nelle altre due discipline, tolte pochissime eccezioni, tutti hanno scelto di definirsi *traceur* (o *traceuse*, al femminile) e *liner*, nel caso della giocoleria e delle arti di strada le opzioni sono state decisamente differenziate e, in alcuni casi, sorprendenti: artista, artista di strada, danzatrice, performer, *busker*, musicista, saltimbanco, giocoliere, trampoliere...

Questa pluralità di definizioni e di concezioni si interseca con un altro asse di differenziazione: da un lato, alcuni artisti considerano essere giocolieri e artisti come una forma di lavoro, anche se spesso non adeguatamente riconosciuto, in altri casi è da intendersi più come una modalità di espressione, da inserire in un’idea di pratiche ludiche, svolte per piacere e passione. Queste differenze nell’immaginare la propria disciplina non si limitano a ricalcare la differenza prima presentata e, al contrario, è trasversale ad essa. Se usualmente chi considera la propria attività come una forma di arte *in strada* si pensa come artista ed operatore culturale, anche tra chi rivede la propria disciplina inserita in un contesto di arte *di strada*, non mancano partecipanti che vorrebbero, ed in alcuni casi, riescono, a fare degli spettacoli la propria forma di reddito. Al contrario, talvolta l’arte pubblica è vissuta come una forma di restituzione rispetto al lavoro di artista che si svolge in altri contesti, o come una modalità di “volontariato”, in termini di

promozione sociale e percorsi rivolti alla partecipazione attiva della cittadinanza e sensibilizzazione. Questo posizionamento, piuttosto, riguarda traiettorie di vita dei partecipanti, e una lettura generazionale e di “anzianità” come praticante, permette di mettere in evidenza differenze e fratture rispetto alle concezioni con cui la giocoleria e le arti sono intraprese. Inoltre, le trasformazioni istituzionali sopra delineati si riferiscono direttamente all’arte come professione, da un lato riconoscendola e chiedendone una forma di regolamentazione, d’altro lato contestano il valore e la legittimità, restringendone possibilità e limitando gli artisti a una soggettivazione in quanto lavoratori dequalificati e degradati (Doussard, 2013; Ehrenreich, 2001). La (mancata) legittimità della professionalità e della possibilità stessa di essere riconosciuti come artisti (sia esso riferito all’Arte, o alle arti), passa attraverso la costruzione di discorsi sul corpo, nell’intersezione tra classe, “razza”, genere ed età. Anche con l’intento di approfondire le modalità in cui, intorno ai corpi e alle categorizzazioni e identificazioni con cui vengono letti e classificati, si è pensato allora di estendere la ricerca alle performance artistiche che si svolgono in strada ampliandole anche, ad esempio, a musicisti (Beissinger, 2001; Piotrowska, 2013).

Questa scelta si è confermata, con il procedere del lavoro etnografico, di osservazione in osservazione, particolarmente utile, in primo luogo, perché ha permesso di far emergere degli aspetti, immediatamente rilevanti per quanto riguarda i musicisti, ma che hanno fornito chiavi di lettura anche per altre forme di arti di strada e per le altre discipline (si veda, ad esempio, il paragrafo sui territori sonori). In secondo luogo, più in generale, ha permesso di evidenziare differenti usi, processi di territorializzazione, e conflitti ma anche tattiche, forme di resistenza e soggettivazione, anche dando delle chiavi di composizione e scomposizione dell’idea di “comunità di pratiche” degli artisti, evidenziando come in base ai differenti posizionamenti, cambino nei loro confronti i discorsi e gli spazi di opportunità negli spazi urbani.

Per quanto riguarda le altre due discipline, i criteri di scelta sono dovuti, in primo luogo, a un’esplorazione delle differenti attività presenti nella città, in termini di numerosità. Per valutare, nel momento della scelta la rilevanza, ho preferito considerare non il semplice conto dei praticanti, ma porre questo in relazione alla presenza nello spazio pubblico, sia in termini di frequenza, sia di varietà dei siti frequentati durante esibizioni, allenamenti, ritrovi. In base a questi criteri, *slacklining* e *parkour* sono state allora preferite ai gruppi, ad esempio, di skater e di *b-boy* (ragazze e ragazzi che ballano *breakdance*), che sono discipline relativamente diffuse, ma che si focalizzano su pochi spazi, nel caso dei *b-boy*, addirittura un unico spazio

pubblico, oppure rispetto a discipline di arti marziali come la *capoeira* o il *tai-chi*, che solo saltuariamente vengono praticate in spazi urbani.

Per quanto riguarda il *parkour*, i *traceur* e *traceuse* praticano la disciplina *outdoor*, allenandosi in differenti siti della città che sono stati individuati come “spot”. I punti in cui, per caratteristiche architettoniche, materiali, estetiche e territoriali sono adatti alla pratica, sono una cinquantina, la metà dei quali più assidui, mentre contando anche coloro che, usualmente ai primi passi o meno confidenti, si limitano a praticare nel contesto dei corsi in palestra organizzati dai differenti gruppi, il numero cresce fino a superare trecento iscritti; per quanto riguarda lo *slacklining*, con un’organizzazione più informale, organizzata in gran parte intorno al gruppo chiuso di partecipanti su Facebook, che conta oltre quattrocento iscritti, i *liner* più attivi nel corso dei mesi dell’osservazione erano una cinquantina, ai quali si aggiungevano di volta in volta principianti ed occasionali, che si ritrovano, in base al tipo di allenamento e al modo in cui è stato preparato, in parchi semi-periferici della città così come in siti maggiormente centrali e talvolta simbolicamente importanti, come Porta Portello e Prato della Valle.

Anche se il razionale della scelta è comune tra le due discipline, è ora necessario cercare di delineare i punti in comune e le differenze tra le discipline: come sottolineato da Laurendeau e Sharara (2008) con l’immediato titolo “*Not all the action sports are the same*”, le categorie di sport d’azione o di sport urbani corrono il rischio di nascondere e neutralizzare caratteristiche che strutturano le discipline, plasmandone le pratiche e venendo incorporate dagli atleti e dai praticanti. Le differenze tra le discipline e, al loro interno, di gruppo in gruppo, permettono invece di far emergere processi e dinamiche che usualmente vengono sottesi. Il lavoro etnografico, inteso sia nella processualità della costruzione del dato, quanto nella scrittura dell’elaborato conclusivo, come un continuo dialogo tra le esperienze etnografiche con le e i partecipanti, cercando di rendere produttiva nella comprensione gli eventi, le differenze e le vicinanze, ricostruendone la complessità, evitando il più possibile un lavoro di riduzione alla sintesi.

Evidenziare come le discipline non siano neutre nelle loro differenze permette, inoltre, di mettere in discussione e rileggere con sguardo critico anche il dibattito che nelle scienze sociali si è sviluppato intorno alle pratiche effimere e agli *urban sport*. Se, come mostrato nel capitolo precedente, ormai gli studi in questo campo nell’ultimo decennio si sono consolidati, con un numero importante di ricercatrici e ricercatori che hanno considerato queste pratiche come un

punto privilegiato per leggere una pluralità di processi, la composizione della letteratura è fortemente attraversata da un'attenzione diseguale che privilegia certe discipline (e, di conseguenza, pratiche, discorsi, dinamiche) rispetto ad altre. La scelta del parkour e dello *slacklining* in questo è esemplificativa: a fronte di una ricca produzione di ricerche, prevalentemente qualitative ed etnografiche incentrate sul *parkour*, che ne fanno una delle discipline più indagate (insieme allo *skateboarding*), sono praticamente assenti ricerche che riguardino lo *slacklining*, con l'unica eccezione del rilevante, ma recentissimo, lavoro di Chavaroche (2018).

La possibilità di leggere insieme queste due discipline in dialogo con le osservazioni partecipanti realizzate con la giocoleria e con le arti di strada ha contribuito ad evitare il rischio di ricorrere a definizioni collettive che, nella loro pragmaticità, nascondono genealogie di concetti e interpretazioni che si riferiscono a pratiche specifiche.

Il rapporto tra pratiche individuali dei singoli soggetti partecipanti alla ricerca e le espressioni più collettive delle pratiche è un punto rilevante: le arti di strada, il *parkour*, lo *slacklining* sono tutte attività che possono essere realizzate individualmente, senza alcuna forma di coordinamento e condivisione con altri praticanti. Al tempo stesso, spesso vengono realizzate in gruppi, più o meno ampi in base alle disponibilità, alle caratteristiche degli eventi e ai siti scelti per la pratica. Questo aspetto richiede un continuo movimento analitico, in modo da rendere la possibilità di mantenere uno sguardo su queste attività come collettive un livello aggiuntivo, efficace in mettere in evidenza aspetti che non emergerebbero in una lettura individualista, valorizzando al tempo stesso le differenze e le esperienze che differenziano i posizionamenti nel gruppo.

Per fare questo, viene utile la concettualizzazione, ormai classica, di comunità di pratiche (Lave e Wenger, 1991; Wenger, 1999): il termine può essere utile nel definire un gruppo di persone che condividono un compito, un'attività o una passione che svolgono, e che hanno modo di svolgerla meglio nel momento in cui interagiscono tra loro. Tra gli aspetti interessanti della definizione, l'accento sulla possibilità, nella relazione e nell'incontro di avere una dimensione produttiva, non necessariamente da intendere come un maggior successo nella realizzazione, ma come una maggiore forma di complessità raggiunta. La definizione appare particolarmente utile perché permette di problematizzare il senso di appartenenza (o la sua mancanza): come specificherà lo stesso autore (Wenger, 1999), non tutte le comunità, inteso chi si rivede come comunità, o come tale è identificato, è una comunità di pratiche e, ancor più importante per

questo ragionamento, non tutte le comunità di pratiche devono costruire un'identità o una narrazione intorno ad essa. In questo modo, è data una certa flessibilità e adattabilità nell'applicazione del concetto ai contesti empirici della mia ricerca.

A fronte di questa duttilità, è necessario evidenziarne i limiti: in primo luogo, la tradizione funzionalista dell'autore si evidenzia nella difficoltà, nella sua teorizzazione, di leggere come le comunità di pratiche siano sempre attraversate da dinamiche di potere, che riguardano tanto le relazioni e le interazioni quotidiane al loro interno, quanto i processi di accesso alla pratica stessa (Blackler e McDonald, 2000; Marshall e Rollinson, 2004). Inoltre, come la rilettura di autori della Actor-Network Theory hanno evidenziato (si veda in particolare Fox, 2000), le comunità di pratiche si limitano a concepirsi come rapporti tra persone, non includendo al loro interno, nelle pratiche che le caratterizzano, l'insieme di relazioni spaziali, materiali, tecnologici.

Ciò nonostante, l'uso che propongo del concetto è, per un certo senso, tattico (De Certeau, 1980), individuando proprio in un'altra sua debolezza (Roberts, 2006) le possibilità di utilizzo: la differenza dei campi di applicazione hanno reso il concetto di Wenger particolarmente fortunato accademicamente, ma anche eccessivamente lasco, più una suggestione che un concetto operativo. Approfittando di questo, l'intento è allora quello di individuare una chiave terminologica e concettuale che permetta, di volta in volta, di combinare e decostruire l'idea stessa di comunità, in modo di poter al tempo stesso evidenziare connessioni o differenze, in base al movimento che di volta in volta mi appare più produttivo nella comprensione dei processi che attraversano le pratiche.

Questo aspetto è ancora più rilevante nel momento in cui le tre discipline non vengono considerate come pratiche condivise da tre comunità distinte, ma quando l'intento cerca di produrre una lettura più ampia, riconoscendole come pratiche effimere e quindi leggerne congiuntamente i processi, lasciandone aperta l'interpretazione anche ad altre attività e altre discipline ludiche che attraversano gli spazi urbani.

Infatti, ricondurre tutte e tre le discipline a una lettura, al tempo stesso, più ampia e meno stringente quale quella di pratiche effimere aiuta nel ricontestualizzare le (nascenti) tradizioni degli studi, nel tentativo di evitare le eccessive aporie della specializzazione nel campo di studi: come mostrato nel capitolo precedente, l'idea di pratica effimera permette di tenere aperti i confini delle definizioni, per poi ricondurre le differenti pratiche alla ricostruzione ex-post, a partire da come, interagendo con queste pratiche, i soggetti "creino le proprie utopie urbane in

contrasto a certe norme in vigore, e sembrano provocare delle reazioni tra gli attori nello spazio pubblico, in un continuum tra conflitto e armonia” (Riffaud et al., 2015).

In particolare, nell’antropologia urbana francese, sono state messe in evidenza le connessioni, in termini storici, di immaginario e di comunità, tra discipline artistiche ed artistiche, del resto, sono state già indagate (Calogirou e Touché, 1995; Pedrazzini, 2001) e, in entrambi i casi, è stato evidenziato come ogni tipo di pratica, nelle loro specificità, i praticanti hanno la capacità di evidenziare i regimi di visibilità e di dicibilità nelle architetture, nella spazialità e nei loro usi. Le pratiche effimere generano allora una poetica della città (Sansot, 1972; Le Pogam, 1995), in cui le differenti discipline non solo condividono luoghi e tempi, ma congiuntamente collaborano, anche fuori dalla loro intenzionalità, nella costruzione della definizione di una possibilità, almeno suggerita, di intrattenere una relazione “passionale e polemica” (Ardenne e Maertens, 2011) con la città.

2.4 Ricerca in movimento: un’etnografia urbana multisituata.

Seppure questa ricerca parta nella sua operatività dalla scelta di tre comunità di pratiche, seguendo una strategia che può essere considerata classica nel panorama etnografico, i contesti di osservazione non si limitano a essere un contesto determinato nel disegno della ricerca, in cui collocare aprioristicamente i gruppi dei partecipanti. Nonostante l’importanza, in termini teorici ed empirici per gli obiettivi del lavoro, i confini spaziali della ricerca cercano di rispondere alla critica, emersa a fine del secolo scorso, e che ha caratterizzato il dibattito metodologico della cosiddetta “crisi della rappresentazione” dell’etnografia classica (in particolare: Clifford e Marcus, 1986; Van Maanen, 1988). Mettendo in critica i limiti di una ricerca che si concludono in una comunità, numericamente limitata in un contesto spaziale distinto e ben definito nel tentativo di coglierne una presunta totalità in forme di olismo, l’etnografia è stata ripensata nelle sue pratiche e nelle costruzioni della ricerca e delle pratiche di costruzione dei dati.

L’enfasi sulle connessioni, sui rapporti globali e sulle riproduzioni e le frizioni di sistemi sovranazionali hanno messo l’enfasi a una dimensione translocale dei processi e delle culture che è sempre stata presente, ma che si fa nella (post-)modernità sempre più urgente restituire questa complessità, così come individuare modalità differenti di condurre la ricerca.

Come è stato messo in evidenza dal post-strutturalismo (in particolare si veda Rabinow, 1986; Bakhtin, 1983), la scrittura etnografica è costruzione di una finzione che, nella sua lettura, riorganizza “fatti” attraverso un racconto che ne offre e aggiunge interpretazioni: se la strategia narrativa e la poetica dell’antropologia classica si basava sulla riduzione a una comunità compatta e isolata, dalla quale potere realizzare una descrizione minuta e profonda dei processi, l’intento diventa quello di “scrivere la cultura” (Clifford, 1986), o società, raccontando non un gruppo ma un sistema, un processo o una parte di esso nelle sue forme di interazione e di assemblaggio (Marcus, 1989).

Queste riflessioni, oltre a ridefinire il campo di sapere costruito attraverso un approccio etnografico nelle discipline sociali, ha conseguenze importanti per quanto riguarda la pratica stessa della ricerca: il campo disciplinare è strettamente connesso, epistemologicamente così come politicamente, al campo della ricerca (Guptah e Ferguson, 1997) e la rilettura critica di uno degli aspetti richiede necessariamente di rivedere le definizioni dell’altro.

Se il lavoro di campo rimane il fondamento inevitabile di ogni lavoro etnografico, lo stesso campo e le pratiche che lo costituiscono, così come il modo di intenderne la spazialità e la materialità del lavoro (il “*what*” e il “*where*” del *fieldwork*, usando i termini suggeriti da Gupta e Ferguson), vengono continuamente ridefiniti, cambiati, modificati.

La scrittura etnografica, come costruzione di interpretazioni e di riletture dei processi, deve allora definirsi attraverso una dinamica produttiva, un “dire di più” (Marcus, 1989) di quanto succeda nel singolo sito durante la realizzazione di un evento. Al tempo stesso, allora, il campo etnografico deve trovare tattiche e strategie per superare limiti e confini ed essere una pratica che tenda al movimento come forma di esplorazione di nodi e flussi di connessione, cercando di evidenziare la dimensione plurale, mobile e sincronizzata dei processi.

L’icona metodologica del “*being there*” viene rivista, moltiplicando i siti e le spazialità in cui realizzare le osservazioni partecipanti, allo scopo non solo di pluralizzare i campi, ma soprattutto di ridefinire l’idea di “essere lì”, in un luogo e dando maggiore importanza ai nessi e agli spostamenti tra luoghi (Hannerz, 2003). La dimensione translocale viene allora identificata, nella pratica etnografica, non come una presunta replica dell’uniformità, riproposizione globalizzata di dinamiche deterritorializzate, ma come connessione e organizzazione delle diversità che fa del locale solo una delle scalarità possibili (Hannerz, 1990).

La riflessione sull'etnografia multi-situata è emersa negli studi sui processi migratori (Marcus, 1995; Burawoy et al., 2000; Dick e Arnold, 2017), la concettualizzazione del campo viene sviluppata su una scala globale, seguendo e contestualizzando flussi transnazionali e, proponendosi, più in generale, come proposta metodologica su un'ampia scala. Allo stesso modo, lo stesso ragionamento teorico può essere realizzato in base a dimensioni e prospettive differenti, riconoscendo come ogni contesto di ricerca sia sfumato e attraversato da movimenti di saperi, persone, merci e informazioni.

Il modo in cui, in quest'etnografia, ho cercato di rendere le relazioni e interrelazioni come sfumate (Nadai e Maeder, 2005) attraverso il tentativo di seguire le e i partecipanti durante i loro spostamenti realizzati durante i 14 mesi di osservazione, al fine di individuare traiettorie di movimento individuale e collettivo. Come approfondirò nel prossimo capitolo, al paragrafo 3.2, gli spostamenti sono parte di una costellazione di movimenti (Cresswell, 2010) che definiscono e contribuiscono alla costruzione della pratica situata in una pluralità di modalità, definendo criteri di riconoscibilità e autorevolezza, confrontando contesti e pratiche e permettendo di contaminare le modalità consolidate spazialmente con influenze provenienti da altri luoghi; spostandosi di città in città temporaneamente o trasferendosi, vengono costruite e definite traiettorie personali e rispondono a questioni biografiche, ma anche a scelte politiche, capaci di mettere in evidenza le trasformazioni e i mutamenti nel rapporto tra pratiche effimere e normatività dello spazio.

Per questo motivo, considerata la centralità degli spostamenti nei processi che riguardano la costruzione dei luoghi, la territorializzazione delle pratiche e la normalizzazione degli spazi urbani, la cartografia emersa da questi spostamenti sarà presentata direttamente nei risultati della ricerca. In questo paragrafo mi sembra importante mettere già in evidenza e argomentarne la pluralità e la variabilità degli spostamenti presi in considerazione: la porosità del campo etnografico non è semplicemente una forma di estensione dei confini del *fieldwork*, ma una sua ricostruzione. Si è preferito seguire allora determinate direzioni di questi spostamenti, cercando di individuare i differenti modi di creare connessioni con spazialità altre delle discipline, piuttosto che tracciare in modo analitico un'interpretazione del movimento, definito *ex ante*, si è preferito cercare di individuare, nelle pratiche e nella costruzione di significato, l'intero spettro di modalità di realizzare, pensare, concepire gli spostamenti, ed il modo in cui configurino dei movimenti della disciplina.

Le discipline, le pratiche che le situano nei contesti, i loro immaginari e le territorialità che definiscono nei contesti specifici sono modificati e ridefiniti, di volta in volta, nelle relazioni

che si creano, in base agli spostamenti realizzati e ai contatti più o meno consolidati dei gruppi di praticanti e dei singoli con altre comunità di praticanti: queste relazioni possono essere più o meno usuali, svilupparsi nell'ambito della quotidianità della disciplina così come a partire da eventi specifici e "straordinari"; allo stesso tempo, possono essere relazioni e confronti tra comunità e spazi che non avvengono in interazioni a contatto, attraverso spostamenti fisici, ma attraverso costruzioni di comunità online, in pagine Facebook e *community*, attraverso la condivisione e la circolazione di video, oppure essere solo immaginati.

Le pratiche si modificano in queste relazioni e al loro essere lette su piani differenti: il sito specifico in cui vengono lette, la rete dei differenti spot utilizzati, il contesto cittadino e nazionale, la formazione di trend e processi internazionali intorno alle discipline.

Questa serie di connessioni plurali permettono di evidenziare come non sia data una coincidenza tra la comunità di pratiche e lo spazio urbano che abita e in cui si riconosce: da un lato, le pratiche si realizzano e, più generalmente, vengono modificate attraverso il contatto, il dialogo e il confronto, con spazialità al di fuori del contesto urbano di partenza; d'altro canto, la stessa città non può più essere letta come un territorio consolidato, uniforme e liscio. Le pratiche che costituiscono territori realizzano confini che non riguardano esclusivamente le singole attività svolte nel sito, ma sviluppano delle fratture, all'interno e nel movimento tra le differenti scalarità e striature dello spazio urbano, che rendono lo spazio urbano profondamente "*splintered*", frantumato (Rahola, 2014; 2017), fanno sì che siti differenti nella città risultino incomparabili. Le linee di somiglianza e di divergenza allora seguono una cartografia sociale e non principi di continuità cartesiana, e attraverso gli spostamenti vengono messi in evidenza e si trovano chiavi di interpretazione di confini che non emergerebbero nel contesto definito e limitato al singolo luogo.

Affrontare questa scomposizione dell'urbano mi ha posto di fronte a una difficoltà, connessa alle tradizioni metodologiche-disciplinari e al modo in cui l'etnografia multi-situata viene applicata ed intesa. Pochi lavori di questo tipo sono stati realizzati in campo urbano, e spesso non si riconoscono nell'etichetta di Marcus, che è andata, via via, sempre più a far coincidere il translocale con il transnazionale, anche come conseguenza delle trasformazioni, radicali, realizzate dagli antropologi in seguito alle svolte post- e de-coloniali della disciplina (Harrison, 1991) che ha portato, come sintetizza Mintz (1998: 117) a considerare "la nuova antropologia come molte cose, tra le quali lo studio dei gruppi umani *in movimento* [*corsivo nel testo, nda.*], un movimento pensato come oltre l'internazionale, come transnazionale".

Mark-Anthony Falzon, pur non seguendo nei suoi percorsi di ricerca, incentrati sui temi della migrazione e della diaspora delle popolazioni Hindi del Sindh, un contributo teorico a riguardo della possibilità di applicare su scale differenti una prospettiva multi-situata: nel suo testo “Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research” (2009), l’autore realizza un passaggio teoricamente centrale, collegando l’etnografia multisituata non (o meglio, non solo), ai processi sociali in corso, come fatto da autori come Marcus e Burawoy, ma alla teoria lefebvriana e allo *spatial turn* nelle scienze sociali.

Partendo dalla provocatoria domanda “se lo spazio è socialmente prodotto, perché l’etnografia dovrebbe esserne esente?” (ibid.: 4), l’antropologo riprende nella sua argomentazione Doreen Massey (2005), evidenziando come lo spazio sia riconosciuto in quanto prodotto di relazioni, non un universale ontologicamente dato, ma il prodotto di interazioni che vanno dall’immensità del globale alla minutezza dell’intimità. In questa accezione, lo spazio diventa una sfera di possibilità, nell’esistenza di una molteplicità che è prima di tutto una pluralità nella copresenza e nel sincronismo, che rende lo spazio come ininterrottamente e incessantemente sotto costruzione. Questa riconcettualizzazione dello spazio non può, allora, non avere conseguenze in termini di individuazione dei contesti etnografici e non è possibile affidarsi a definizioni di terreni che abbiano, sin dall’inizio, confini definiti, tantomeno confermare e riprodurre implicitamente territori istituzionalmente dati, naturalizzandone il processo storico-politico che è sotteso alla loro genesi.

Attraverso questa lettura, l’importanza e le sfide lanciate dall’etnografia multisituata non si limitano a determinate aree di produzione del sapere, ma rivestono ogni ricerca che intenda misurarsi con i temi della spazialità e delle pratiche territoriali. La mancanza di un modo sistematico di mettere a contatto questa prospettiva negli studi che riguardano lo spazio urbano (ad eccezione di qualche importante eccezione, per le quali si rimanda a Shokeid, 2007; Sarfati, 2018) è allora segno di una difficoltà delle scienze sociali, sociologia in primis, di misurarsi seriamente con un approccio che vada oltre l’urbano (Guareschi e Rahola, 2015), e il fatto che, anche a distanza di decenni, “le implicazioni metodologiche di questa intuizione [*la produzione sociale dello spazio, nda.*] devono ancora essere elaborate pienamente” (Olwig e Hastrup, 1996: 1).

In particolare, questa modalità di rileggere il campo etnografico, per quanto riguarda la mia ricerca, nei suoi obiettivi e in base alle scelte realizzate, mi sembra più fruttuosa di altre due prospettive, nate in dialogo o in diretta risposta all’etnografia multi-situata.

La prima di queste, sviluppata a partire dall'articolo di Candea (2007), che invita a ridefinire il concetto di campo, individuando però in una prospettiva consapevole della definizione teorica del "bounded-site field" una scelta metodologicamente più accorta e teoricamente più informata del lavoro di campo. Polemicamente, riprendendo lo stesso incipit di "Ethnography through Thick and Thin" (Marcus, 1998) e sostenendo che l'esigenza del suo testo nasca dal confronto con gli studenti e dal vuoto avvertito tra esperienza del lavoro etnografico e tradizione della scrittura, Candea lamenta come, nell'arco di un ventennio, l'etnografia multisituata sia diventata metodologicamente egemone in antropologia e scelta stilistica "semplice", come non richiedesse argomentazione e venisse data come pratica assodata e necessaria, rivendicando invece la possibilità di un'altra strategia, quella dell'autolimitazione invece dell'espansione.

Tra le argomentazioni critiche al "clima metodologico", è stata particolarmente interessante la seconda, che individua un limite della multi-situata nella trasformazione del sito in oggetto della ricerca e non in strumento: prendendo in considerazione il lavoro di Appadurai (1995), individua nell'etnografia multisituata la tendenza a includere località e territorialità, ma non intesi come a priori, bensì come il risultato della ricerca. Di questo approccio, viene mostrata una problematica, che ha a che fare con una questione che viene definita al tempo stesso analitica, etica e politica (Candea, 2007: 173), in cui l'etnografo collocherebbe i propri partecipanti in un modo differente rispetto alle proprie narrazioni e identificazioni, il che lascerebbe pensare a un residuo teorico, a una sottesa pretesa di "scoperta" di un sito esistente a sé. Se questa critica è particolarmente rilevante in termini di scelte lessicali, e richiede una specificazione, che approfondiremo nell'ultimo paragrafo del capitolo, riguardante il processo di scrittura etnografico, mi è altresì urgente ribaltarne la dinamica. La centralità data al riconoscimento dei confini e dei limiti da parte dei partecipanti stessi si misura con una eccessiva importanza data alla costruzione simbolica degli stessi, e sembra non tenere conto di come lo spazio sia un discorso (Soja, 1989; Gregory, 1993), che viene realizzato, nell'intrecciarsi dei suoi rapporti di potere, anche attraverso la costruzione delle definizioni spaziali, delle identità locali e del senso del luogo come radice.

La definizione spaziale dei partecipanti non può, inoltre, darsi come data e consolidata, neanche all'interno di rapporti di potere e costruzioni discorsive: al contrario, la ricostruzione della rete di movimenti, in un congiunto di partecipazione osservante, ricostruzione dai racconti, ricerca documentale e interviste, mette in evidenza come la rilevanza spaziale e le influenze dei luoghi

sulla disciplina e sulla propria personale attività venga di volta riletta e ricostruita, mettendo in evidenza la dimensione testuale dello spazio.

Vorrei poter tornare, tra un po' di tempo, al ragionamento sui differenti posti rilevanti nella pratica... Non ci avevo mai pensato, e non sono soddisfatto della mia risposta, perché manca qualcosa, ad esempio mi è venuto in mente solo dopo quanto sia stato importante il viaggio a Parigi e quello a Madrid, che ti ho raccontato... Ci sono altre cose che devo ricordare, ma poi non so, perché poi sembra chissà che viaggiatore io sia, quando sono un giocoliere che si sposta da Padova a Vigodarzere, e se mi dici di fare semaforo a Venezia è come se fosse una meta esotica [*ride, nda.*] (Franz, giocoliere).

Nella citazione, Franz mette in evidenza un aspetto che più volte ho avvertito, e condiviso al di fuori delle interviste, su come, nelle conversazioni con me, nel cercare di restituirmi un itinerario degli spostamenti non sia mai semplicemente un ricordo, ma venga vissuta anche come una costruzione narrativa, un racconto di sé attraverso la pratica e i momenti significativi di essa, che incrociano degli spazi, associati ad eventi e ricordi. L'equilibrio insolito tra Parigi, Madrid e Vigodarzere è allora leggibile come al tempo stesso una mappatura di trascorsi e come un modo per presentare il proprio modo di intendere la disciplina. Lo spazio, attraverso la capacità evocativa, gli episodi e gli eventi in esso avvenuti offrono articolazioni, immagini, caratterizzazioni che rendono la costellazione di movimenti un elemento anche simbolico e testuale.

Inoltre, un approccio territorialogico (Brighenti, 2010a; Raffestin, 1980; 2012) mette in evidenza il territorio, oggetto della ricerca e punto di partenza come una pratica (o, più usualmente, una serie di pratiche) che combina interazioni, tecnologie, regimi di visibilità nella costruzione di confini che normano socialmente, culturalmente e geograficamente una data spazialità, rendendola un sito specifico e facendone realizzare degli eventi che ne conferiscono senso in quanto luogo. Di conseguenza, il sito non viene, in questa prospettiva, assunto come risultato, ma è ricercato nella sua fenomenologia in modo di rintracciarne i funzionamenti e le genealogie come rapporti di potere. Di maggiore interesse, anche secondo questo approccio, è invece il corollario della critica mossa ad Appadurai: il rischio, nel processo di ricostruzione del sito, di come il lavoro dell'etnografo stesso diventi un processo di costruzione (e aggiungerei, di superamento e resistenza) dei confini e dei territori. Come vedremo, questa critica mette direttamente al centro il ruolo della corporeità del ricercatore e della sua visibilità.

L'altra prospettiva alternativa all'etnografia multi-situata, con la quale si pone in una posizione di differenza e di integrazione, creando con essa dei punti di contatto, è quella che richiama a

un approccio nomadico all'etnografia (Callari Galli, 2007; D'Andrea, 2006). Il presupposto è individuare una pratica di ricerca che modelli un ripensamento dell'approccio etnografico a fronte della formazione di soggettivazioni iper-mobili, creando uno sguardo che si sviluppi a partire dai movimenti e non, come nell'etnografia multi-situata di una scala necessariamente globale dei processi.

Un importante sviluppo di questa concettualizzazione riguarda la critica a quella che D'Andrea individua come "il *mainstream* antropologico" (ibid.: 114), cercando di dislocare il paradigma statico in cambio di una ricerca in movimento del movimento, capace di relativizzare la spazialità come elemento dato. La critica all'eccessiva localizzazione del campo etnografico viene connessa a un disimpegno etnografico nella problematizzazione, in primis politica, dei processi di definizione dei confini e dei processi attraverso i quali gli atti e le norme che costituiscono il territorio agiscono un potere performativo che costruisce i soggetti e che dà una dimensione spazializzata ai corpi docili (Foucault, 1969; Foucault e Trombadori, 1978).

Il problema di questa prospettiva, in particolare in relazione con il mio interesse di ricerca, è una eccessiva importanza data alla definizione della contemporaneità in termini di iper-mobilità e di deterritorializzazione: l'enfasi alla possibilità di decostruzione dei vincoli tradizionali e moderni del rapporto con il luogo non comporta necessariamente la fine dei processi di stratificazione della città e di costruzione di territori. Né mi pare possibile ridurre i vincoli alla mobilità, i confini e le pratiche territoriali a una forma di residuo della modernità, "moralità sedentarie" (D'Andrea, 2006: 115) ed effetti di un regime costruito sul controllo e sulla sorveglianza. Da un lato, non ne è affermabile la linea temporale, ma la frattura, qualora sia utile analiticamente, è costruita in un'accentuazione del movimento sulla stasi rispetto a due elementi che, in ogni caso, sono stati sempre co-presenti. Inoltre, la continua rigenerazione di queste pratiche di radicamento, in modalità sempre più integrate e capillari rende necessario, in prospettiva intersezionale, chiedere chi possa esplorare le opportunità nomadiche della contemporaneità e chi rimane "intrappolato" nella costruzione di confini e di limitazioni che creano ancoraggi. Il punto, in estrema sintesi è stato sintetizzato da Lyon (2014): ormai si apprezzano la mobilità e il nomadismo, almeno finché non riguardano i poveri o i senzatetto.

L'origine deleuziana dell'invito di un'etnografia nomadica deve inoltre mettere in allarme sulla concentrazione sul solo polo della deterritorializzazione: al di là della scelta di un linguaggio evocativo e non-rappresentazionale del filosofo giocato usualmente su dualismi, il processo è un continuo scivolamento di un termine nell'altro, e l'accento sulla dimensione creativa, rizomatica e "gioiosa", non deve mettere in secondo piano gli strumenti di comprensione e

interpretazione del potere (Culp, 2016). Territorializzazione-deterritorializzazione-riterritorializzazione sono un processo continuo e incessante, in cui il nomadismo va letto come continuamente limitato e territorializzato dalla costruzione di confini e nello svolgersi di una società del controllo (Deleuze, 1992; Deleuze e Guattari, 1980).

Pur condividendo le tattiche di ricerca suggerite al fine di ridefinire il campo etnografico in una chiave di movimento, così come la tensione verso un'etnografia che renda pratica lo *spatial turn*, e nonostante la (comprensibile) fascinazione che il termine ha ottenuto nei *cultural* e negli *urban studies* (ad esempio si vedano Duncan e Cohen, 2013; Rickly, 2016), per le critiche sopra sintetizzate, e per la centralità in quest'etnografia delle pratiche territoriali, mi sembra più utile recuperare il termine di multi-situata e cercare di ricontestualizzarlo piuttosto che aderire alla proposta terminologica dell'etnografia nomadica.

Il dibattito metodologico sulla possibilità di un'etnografia in movimento è stato, sin dall'inizio fino alle prospettive critiche e alternative, fortemente influenzato e definito all'interno del campo disciplinare dell'antropologia culturale e/o sociale. Questo permette di evidenziare, rispetto alla sociologia urbana, una importante svolta, finora colta solo parzialmente (e, di nuovo, limitatamente alla sociologia delle migrazioni e agli studi sul turismo): la possibilità, attraverso la definizione di una pratica multisituata, con una definizione del campo attraverso la ricostruzione degli spostamenti e delle reti e dei flussi, di costruire una scienza sociale capace di superare le aporie del comparativismo (Kocka, 2003; Griffith e Adams, 2012).

Il disegno classico della ricerca comparativa prevede, nella sua versione più semplice, ma anche più rappresentativa, una scelta, realizzata precedentemente all'osservazione partecipante, di due o più contesti di ricerca, su criteri teoricamente rilevanti, in base al quale leggere i contesti e cercare di tracciarne convergenze e divergenze. I contesti sono letti come unità, che possono aver tra loro connessioni, ma vengono lette come fossero tra loro distinte e separate, riproducendo quindi un approccio classico all'etnografia, applicandola a una giustapposizione arbitraria, per quanto teoricamente rigorosa, tra spazi, contesti e processi. L'approccio multi-situato continua a produrre una dimensione comparativa: le connessioni spaziali e sociali tra i diversi contesti creano dei legami, al tempo stesso analiticamente ed empiricamente rilevanti, in cui le peculiarità di ognuno di esse producono intuizioni da mettere in gioco nell'interpretazione degli altri (Marcus, 1989).

Cercando allora di seguire queste suggestioni teoriche e integrarle nella pratica etnografica, ho deciso di non delimitare in fase di disegno di ricerca il contesto spaziale che sarebbe diventato

il “campo” bensì, a partire dalla scelta delle comunità di pratiche, ricostruendo con loro gli spostamenti che hanno realizzato in passato, così come seguendoli nei viaggi e nelle “uscite” durante il periodo di osservazione partecipante, ho ampliato i contesti di ricerca ai luoghi e agli spazi che, in modo differente, hanno attraversato. Ho cercato, inoltre, di interpretare l’idea di seguire gli spostamenti e gli attraversamenti nel modo più ampio possibile: spostamenti quotidiani nella pratica, tra le differenti città e paesi, così come tra aree e siti all’interno della stessa città; casi eccezionali, festival e convention con cadenza annuale o eventi unici; spostamenti definitivi e temporanei di tragitti personali, con trasferimenti verso o fuori da Padova. Ogni spostamento non è paragonabile all’altro presi singolarmente, ma come vedremo nel paragrafo 3.2 complessivamente creano una costellazione di movimenti che può essere letta collettivamente, restituendo un’immagine delle connessioni di differente tipo che costituiscono la spazialità e il rapporto delle discipline con esse.

Questo comporta un campo mai completamente definito ma in continua evoluzione, in base alle scelte dei partecipanti, agli eventi che attraversano, dove l’osservazione e le relazioni portano a conoscere altri praticanti, con cui condivido la ricerca e possono diventare partecipanti ad essa, la quale richiede allora di aprirsi ad altre pratiche, altri racconti e altri spazi.

Come ogni etnografia che provi ad affrontare una sensibilità che risponda alle sollecitazioni teoriche presentate in precedenza, la definizione del campo non solo non è data, ma è sempre parziale e limitata, frutto di scelte: alcune delle direzioni degli spostamenti sono stati allora seguiti partecipando alle pratiche, cercando di approfondirne le dinamiche quotidiane attraverso delle osservazioni, per quanto in alcuni casi temporalmente limitate, altre volte indagate solamente nelle interviste, cercando di ricostruire attraverso i racconti e le parole dei partecipanti stessi gli episodi e le dinamiche di spazi altri, che attraversano nelle pratiche e nelle relazioni anche il campo etnografico.

2.5 Conoscere Padova: percorsi quotidiani e di ricerca.

Nonostante il lavoro di ricerca, come vedremo nel paragrafo successivo, non si sia svolto esclusivamente a Padova, l’intero processo etnografico è strettamente legato non solo alla città, ma anche al mio rapporto con essa.

Mi sono trasferito a Padova con l’inizio del dottorato e i miei primi movimenti nella città sono corrisposti con i primi passi di questa ricerca. I due aspetti sono stati da sempre, inevitabilmente intrecciati profondamente ed è qui necessario uno sforzo riflessivo nell’esplicitare queste

connessioni, per meglio permettere al lettore di comprendere i posizionamenti, le scelte realizzate, le interpretazioni della città e dei suoi contesti.

Il rapporto tra spazio urbano, quotidianità e ricerca è, di per sé, sempre rilevante e merita di essere approfondito, non fosse altro perché, come problematizzato da Sarah Pink, “non possiamo semplicemente “andare” nel quotidiano, noi siamo “già e da sempre” immersi in esso” (Pink, 2012: 31). Questa relazione è produttiva per la ricerca, e per quella etnografica in particolare, e comporta che la riflessione non possa essere limitata esclusivamente alle relazioni costruite durante le osservazioni e le interazioni con le e i partecipanti, ma debba lasciar spazio e includere la ben più vasta pluralità di azioni, ruoli e situazioni vissute. La ricerca è piena, dunque, di reti di amicizia e condivisione, momenti di socialità, lavoro, scelte abitative, affetti, così come incertezze e precarietà, e lo sguardo sugli spazi urbani e sui luoghi attraversati durante le osservazioni non può essere sconnesso da queste esperienze. La ricerca non può essere sconnessa dalla mia vita durante i tre anni in cui è stata svolta, né lo sforzo riflessivo sul mio posizionamento può limitarsi esclusivamente al tempo e alle pratiche di lavoro, come fosse un compartimento stagno rispetto al mio presente e alla mia storia.

Ricostruire questo rapporto tra ricerca e vissuto diventa così uno sforzo per dare corpo e complessità alla narrazione etnografica e provare ad allontanarsi dalla contrapposizione, presente anche nelle prospettive drammaturgiche ed etnometodologiche, tra saperi esperti e saperi non specializzati sulla vita quotidiana, che riportano come corollario una pretesa di distacco accademico e non-partigianeria nel lavoro scientifico (Gardiner, 2000). Al contrario, proverò a rendere più appassionato e posizionato, anche nella parzialità, il mio lavoro, partendo dal riconoscimento di come l'impossibilità dell'oggettività permetta di arricchire e situare le interpretazioni, aprendo a percorsi collettivi e plurali.

In questa ricerca, questo punto di riflessione si fa più urgente, considerando che l'osservazione partecipante nei contesti è coincisa per me con la “scoperta” di una nuova città e queste forme di conoscenza e sapere urbano siano cresciute insieme, seppure con tempi e percorsi solo parzialmente coincidenti. Affrontare l'incontro con una città, come etnografo, come cittadino e come soggetto, vuol dire fare i conti con la sua “costitutiva inconoscibilità” (Blom Hansen e Verkaaik, 2009: 8). Relazionarsi coi processi urbani, nella loro complessità e nella caotica ricchezza storica, politica, culturale, economica, richiede abilità nel manovrare e muoversi nei differenti ambienti, cercando di creare narrative sulla città e sulle persone, cogliendone le opacità e le impenetrabilità, convertendole in risorse per performare a partire da esse i propri percorsi di realizzazione, così come le interpretazioni e le analisi.

Il modo in cui si apprende una città è un aspetto spesso sottovalutato e considerato secondario dagli studi urbani, sottointeso nella quotidianità e nelle esperienze. Al contrario, i modi di conoscere uno spazio urbano sono molteplici e diventano un campo tra discorsi pratici e politici che danno senso alla quotidianità e che vengono assemblati, contestati e negoziati nelle esperienze (McFarlane, 2011). Tim Ingold definisce questo percorso una “forma di *wayfinding*” (Ingold, 2000): con questa espressione l’antropologo britannico non intende riprodurre il cliché del viaggio, ma mostra come il lavoro di conoscenza sia un posizionarsi per potersi muovere in un mondo in movimento, individuando i percorsi che permettono di orientarsi.

Conoscere la città è allora un processo in divenire (Borden et al., 2001) che porta ad attraversare in prima persona gli eventi e i conflitti che riguardano le temporalità e le spazialità che si vivono, e che vanno a caratterizzarsi man mano che aumenta la consapevolezza nei propri posizionamenti e nei movimenti.

Sebbene il lavoro di ricerca vero e proprio non sia iniziato immediatamente con il mio arrivo a Padova, la sua preparazione è stata arricchita dalle suggestioni e dagli spunti ricevuti nelle esplorazioni della città: il primo ricordo della città è la musica di Bach, suonata con una certa maestria da un ragazzo in stazione, al pianoforte nell’atrio, il giorno precedente all’esame di ammissione alla scuola di dottorato, episodio che annotai sul quadernetto degli appunti, sperando che potesse essere un buon auspicio per la prova del giorno successivo.

Anche l’incontro con una delle discipline della ricerca, lo *slacklining*, è stato in un certo senso casuale e strettamente legata al tentativo di orientarmi nella nuova città: è stata durante una camminata per prendere familiarità con il parco più vicino a casa che ho visto per la prima volta i *liners* nel vivo della loro pratica, e ho potuto chiedere informazioni, e poter osservare dal vivo una disciplina che in precedenza avevo solo sentito nominare, senza sapere esattamente in cosa consistesse e che, prima ancora di scegliere le comunità e le discipline su cui concentrarmi nel mio lavoro, non avrei immaginato di incontrare nella città veneta.

Al contrario, ci sono aree, spazi e scorci che hanno assunto significato nel mio vissuto a Padova e che ho scoperto grazie ai partecipanti, seguendoli nell’attività di ricerca, e che sono diventati luoghi importanti nel mio rapporto con la città veneta.

Questi casi rappresentano solo alcuni degli episodi che direttamente connettono il lavoro etnografico con la mia graduale e quotidiana conoscenza della città, ma il ragionamento non si limita a queste corrispondenze, per quanto importanti. Oltre ad esse, i due modi di conoscenza

dell'urbano sono congiunti perché la comprensione etnografica e quella quotidiana hanno in comune l'essere al tempo stesso processo e prodotto di un concatenamento di episodi, che costruiscono nuovi rapporti con la città e situano un mutuo cambiamento tra essa e il soggetto nella pratica. Anche vicende e relazioni che non sono immediatamente legate al lavoro di osservazione o di riflessione sulla ricerca influiscono in essa, così come situazioni di ricerca che si svolgono lontane dalla città possono contribuire nel definirne meglio le immagini, in un continuo lavoro di comprensione, immaginazione, ridefinizione.

La costruzione della mia conoscenza di Padova, così come i miei modi di attraversarla, lavorarci e viverla è, dunque, strettamente connesso con quanto ho fatto in quella città ma anche dell'essere vissuto in provincia di Varese, del mio dirmi milanese, l'aver passato sei mesi a Lisbona. Come sottolineato da Latour, la città coinvolge contemporaneamente persone, risorse, processi, saperi, e nel rapporto con essa si realizza un mutuo cambiamento, che agisce profondamente sulle soggettività e sui corpi, conferendone nuovi occhi e nuove sensibilità (Latour, 2004).

La comprensione della città è così un processo translocale (Featherstone, 2008) e non potrebbe essere altrimenti: la città stessa del resto ha, urbanisticamente, ma ancor di più metaforicamente, travalicato le sue antiche mura, espandendosi e sfumando i suoi confini oltre quelli istituzionali e politici, venendo attraversata da flussi materiali e immateriali di portata locale, nazionale e sovranazionale, che incrociano economia, cultura, politica e processi storici (Clifford, 1997; Hardt e Negri, 2002; Jameson, 2002). Allo stesso modo, i vissuti e le esperienze soggettive e collettive attraversano e sono attraversate da questa pluralità di connessioni, che fa sì che non sia più possibile, ammesso che mai lo sia stato (Kotkin, 2007), ottenere una piena comprensione etnografica di un qualunque gruppo sociale, senza riconoscere come si sia compresi in una catena globale (Tsing, 2005).

Nel tentativo di parlare del mio modo di apprendere la città, sto cercando di mettere a fuoco il rapporto con la pratica etnografica di una serie di aspetti molto differenti: conoscere il mio nuovo ambiente ha voluto dire al tempo stesso imparare i percorsi quotidiani, i nomi e le posizioni dei luoghi più importanti, le distinzioni e le soglie sociali della città. Abituato a orientarmi in una città delle dimensioni di Milano, ad esempio, comprendere dove iniziasse "la periferia" a Padova non è stato immediato, così come non lo è stato orientarsi sul significato che ad essa veniva data: le narrazioni del pericolo, del degrado e dell'emergenza che sono costruite intorno, ad esempio, ai quartieri Stanga e Arcella (Mantovan e Ostanel, 2015; Mantovan, 2015) vengono riprodotte continuamente: sono stato raggiunto dalla "cattiva fama"

dei quartieri prima ancora di arrivare nella città, attraverso il continuo consiglio ripetuto durante la mia ricerca della stanza, di evitare quei quartieri. Una volta visitati, queste narrazioni stridevano non solamente con la mia sensibilità politica di antirazzista, ma anche con le mie abituali immagini e interpretazioni della città, tali da sembrarmi del tutto spropositate e quasi caricaturali. Poter comprendere quella rappresentazione, per quanto in maniera critica e senza farla propria, era dunque un obiettivo che era necessario porsi, per poter ricostruire uno sguardo su Padova, sulle sue logiche, sulle sue dinamiche sociali.

La mia comprensione di Padova si è realizzata attraverso strumenti, pratiche e percorsi differenti: dall'utilizzo di applicazioni satellitari, funzionali per non perdersi e raggiungere nel modo più veloce possibile una destinazione, ad esplorazioni e camminate senza altro scopo se non quello di perdersi per scoprire il quartiere e i suoi angoli più nascosti. Letture, talvolta attente e precise, a volte distratte, di quotidiani locali al bar, lo studio di ricerche realizzate in città, ricostruzione di eventi e di processi in corso, cercando di recuperare quanto avvenuto prima del mio arrivo, ricerche online per scoprire luoghi e situazioni del passato di cui sentivo parlare, così come raccolte di ordinanze, rassegne stampa, comunicati che permettessero di ricostruirne contrapposizioni, accordi e conflitti: tutto ciò rientra nel lavoro, solo in parte volontario e sistematico, con il quale ho formato le consapevolezze e i dubbi che sottostanno alle osservazioni e al lavoro di campo e di scrittura della ricerca, così come le scelte svolte nella definizione del campo e delle interpretazioni.

Man mano che procedeva il lavoro di scoperta, si definivano le mie geografie affettive, in cui certe aree della città diventavano sempre più connotate e dense di storie, episodi, sensazioni. Iniziava ad essere più chiaro quali fossero i posti migliori per studiare, per divertirsi, per rilassarsi, per riflettere, in un lavoro continuo di ridefinizione di una città che continuo ad avere l'idea che mi sfugga in alcune sue parti, e che non ho (ancora) mai sentito come la mia città.

Uno degli esempi più significativi è uno dei luoghi del *parkour*, in cui ho svolto numerose osservazioni e che sarà presentato nel capitolo successivo, e ritornerà al tempo stesso come scenario e come protagonista di numerose note etnografiche. Questo spazio, in cui sono stato per la prima volta durante il primo anno, appena conosciuti i primi *traceur* padovani, è sempre stato da me conosciuto e chiamato il Trib, così come fanno i praticanti del *parkour*. Normalmente, però, questo nome dice poco ai padovani, che conoscono lo spazio come “la Cittadella”, nome ufficiale del progetto e delle strutture che lo gestiscono, ma sono abituati a chiamarlo, più semplicemente “i palazzi della Provincia”, oppure “i palazzoni Vodafone”. Lo spazio, un complesso di edifici che ricopre una superficie di 80.000 metri quadri, è consistito

in uno degli investimenti urbanistici più importanti della città degli ultimi decenni, e presenta al suo interno strutture pubbliche (la sede degli uffici della Provincia, di Assindustria, sale della Camera di Commercio, uffici postali, commissariato di Polizia) e uffici privati (tra gli altri, un'intera palazzina con la sede referente del Nord-Est di Vodafone), banche, esercizi commerciali, un asilo nido... La sua costruzione ha impattato fortemente sul quartiere Stanga, e le sue alterne fortune, ben lontane, al momento, dallo sfruttare pienamente le potenzialità, lo rendono interessante sotto diverse prospettive per chi studia processi urbani e le programmazioni politiche della città. Accanto al complesso, uno snodo di traffico, su una delle principali arterie della città, era stato ridisegnato nella sua mobilità, attraverso una grossa rotonda, proprio nell'anno del mio arrivo e, il cosiddetto "fagiolo" (come è ironicamente chiamata la rotonda, a riprendere la sua forma irregolare e allungata) era continuamente citato, discusso, criticato. Diverse le polemiche legate ad alcune aree delle piazze che compongono la Cittadella, spesso associate, anche dai giornali locali, ad aree di degrado e di consumo di sostanze²⁵.

Scoprire questi diversi aspetti, potendoli ricostruire dopo esser stato in quel posto con i *tracur*, e aver modo di confrontare con loro quanto si leggeva e comprendeva delle dinamiche che erano in corso, è stato un modo per conoscere sfaccettature mancanti della città in cui stavo vivendo, ed ha inoltre permesso una postura dialogante coi partecipanti alla ricerca rispetto ad essi, riconoscendone un sapere sullo spazio, che era al tempo stesso esperto e pratico. Seguendo loro ho potuto avvicinarmi al Trib conoscendone spazi e ritmi, a partire dagli angoli più tranquilli e dai momenti in cui non c'è confusione, ad esempio durante i weekend, quando anche solo una decina di macchine nell'ampio parcheggio possono stupire, ma anche, con il passare del tempo in situazioni più caotiche, in orari in cui centinaia di impiegati degli uffici attraversano gli spazi all'aperto, nelle pause pranzo o all'uscita dal lavoro. Attraverso i miei accessi è stato possibile accorgersi di come la progettazione, che prevedeva la Cittadella come uno spazio pubblico aperto, che costituisse al tempo stesso un polo direzionale per la città e una nuova piazza di socialità in periferia fosse lontana dall'essere realmente attuata, e al tempo stesso ho potuto vedere, al di là degli utilizzi previsti della piazza, e al contrario dell'idea

²⁵ A titolo di esempio della costruzione giornalistica dell'immagine dell'area e del quartiere, si considerino il reportage del Corriere del Veneto del 18 agosto 2014 (intitolato, significativamente, "La mappa del crimine") <https://corrieredelveneto.corriere.it/rovigo/notizie/cronaca/2014/18-agosto-2014/tra-spacciatori-prostitute-viaggio-notte-quartieri-mano-bande--223753544236.shtml> (ultima consultazione online il 30/11/2018) e l'articolo del Mattino di Padova del 7 ottobre 2017 <http://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2017/10/07/news/nell-area-della-smart-city-cresce-solo-il-degrado-1.15957344> (ultima consultazione online il 30/11/2018).

generale che ritrae lo spazio come un luogo inutilizzato e abbandonato a sé stesso, una pluralità di pratiche, invisibili ai più, e che fanno della Cittadella un luogo praticabile: *traceur* e *traceuse*, *skater*, ma anche, ad esempio, “badanti”, principalmente donne ucraine, polacche e, in minor parte, moldave, tra i 30 e i 50 anni, che nella loro mattinata libera passano il tempo chiacchierando, oppure usano la piazza centrale, per poi spostarsi verso un bar o verso i centri commerciali poco distanti da lì. Ho iniziato ad apprendere le caratteristiche di quel luogo a partire dai suoi margini, e dai rapporti e dalle territorializzazioni che tra essi si formano, e facendomi una idea di come lo spazio sia cambiato e trasformato nel tempo.

Con il passare del tempo, anche il mio modo di stare in quella piazza è cambiato, rispetto alla prima volta che mi sono trovato ad aspettare i *traceur* in quella piazza:

Sono arrivato un poco in anticipo, e appena lego la bicicletta alla rastrelliera mi accorgo del messaggio di Mattia, col quale mi avvisa che i ragazzi sarebbero arrivati in ritardo. Non conosco bene la zona, anche se è a soli 15 minuti da casa, e non sono mai stato al Trib. Mi sembra strano, una costruzione “fuori contesto” per essere a Padova, come se fosse uno studio architettonico copiato da qualche città nord-europea. I palazzi in vetro, tra loro equidistanti, connessi da edifici più bassi, la piramide in vetro e cemento al centro dell’ultima piazza, mi dà l’idea di un intento “modernista” che però sa già di superato, di già visto. Pensando al *parkour*, capisco subito un fascino di questo posto, con un poco di fantasia sembra di essere in una piazza della periferia parigina, ti immagini che dietro l’angolo possa esserci Vinz di La Haine²⁶ [...] Ho percorso ogni angolo del complesso, alla ricerca di un bar per un caffè, certo che avrei trovato qualcosa del genere, in uno spazio di quel tipo. Mi accorgo invece che non c’è nulla di aperto, l’unico punto di ristorazione è un negozio di pizza al taglio, ma sabato e domenica è chiuso. Per il resto, presumo che gli uffici abbiano le macchinette al loro interno, ma non mi sembra il caso di entrare, ed in ogni caso ho l’impressione che il sabato non sia giorno lavorativo per nessuno... [...] è passata mezz’ora dal mio arrivo, e di Mattia e degli altri ancora non si hanno notizie. Inizio ad essere a disagio, non c’è un’anima viva alla Cittadella, si sentono i miei passi risuonare nei porticati quando mi muovo, continuo a camminare intorno, un po’ perché non so dove i ragazzi parcheggeranno e dove si alleneranno, un po’ perché mi sembra più “normale”, visto che non ci sono panchine, o posti dove potersi sedere tranquillamente, se non vicino alla piramide, proprio in mezzo alla piazza, all’ombra di tutti quei palazzi che, un minuto dopo l’altro, mi sembrano sempre più angoscianti. L’unica persona che ho incontrato è un ragazzo, di poco più giovane di me, con un camice blu dell’impresa di pulizie e un carrello con sacchi della spazzatura e scope, che fa il giro della piazza a svuotare i cestini. La prima volta che ci incrociamo mi ignora, poi le volte successive mi guarda, senza mai

²⁶ Film del 1995, produzione francese, scritto e diretto da Mathieu Kassowitz. Vinz è il protagonista, un ragazzo *banlieuesard*, interpretato da Vincent Cassel.

dire nulla, con un'aria che mi appare sempre più interrogativa, come fosse stupito del mio girovagare il sabato mattina tra quei palazzi (nota etnografica, 28 maggio 2016, Padova, Trib).

La sensazione inconfortevole provata quel primo giorno, la freddezza sempre più estraniante delle architetture ha lasciato spazio, sin dal primo allenamento, ad altri episodi, vissuti con i partecipanti della ricerca. Anche trovandomi, in seguito, ad aspettare i *traceur* nella piazza, pur continuandola a trovare poco adatta al sostare, non ho più avvertito le sensazioni descritte nella nota etnografica da cui ho estratto il brano e, a rileggerla a distanza di oltre un anno, mi ha strappato più di un sorriso e di una riflessione su quanto sia cambiato il mio modo di sentirmi, legato dall'abitudine, ma anche da una serie di consapevolezza spaziali emerse nel corso del tempo, imparando quali punti sarebbero stati i primi ad essere esplorati nell'allenamento, quali zone rimangono maggiormente coinvolte dal passaggio o vengono più controllate dalla vigilanza privata, dove è possibile sedersi tranquillamente a scrivere mentre si aspettano i ritardatari...

Questo processo, che non è esclusivamente una ricerca di acquisizione di informazioni, ma alla comprensione esplicita accosta una ricca serie di sperimentazioni e di saperi dati dallo stare nello spazio, un'esperienza che tiene insieme *know-how*, intuito, conoscenze che vengono cristallizzate in forme di sapere spaziale in maniera artigianale ed esperienziale (Callon et al., 2001), che solo in piccola parte ho saputo cogliere riflessivamente e registrare nei miei diari di ricerca, o saputo ricostruire e definire ex post, nella scrittura, è tutto meno che un processo individuale.

Nel mio rapporto con Padova, tra le molte relazioni che ho avuto, sono stati essenziali sia quelle con le mie colleghe e i miei colleghi di dottorato, sia quelle con le attiviste e attivisti che animano lo spazio autogestito BiosLab. Tra loro, parlando delle loro esperienze, dei loro vissuti nella città veneta, per alcuni città di origine, per altri scoperta da studente, ho potuto confrontarmi con memorie dirette sui processi che hanno potuto osservare e nei quali hanno partecipato o si sono trovati ad attraversare, anche loro malgrado. La possibilità di raccogliere le loro storie ed esperienze, ora in modo informale e frammentato nelle relazioni quotidiane, ora in modo attento e paziente, con l'intento di farmi cogliere trasformazioni in atto, hanno contribuito profondamente nel formare il mio modo di conoscere la città, permettendomi di avere confronti e discussioni sulle mie riflessioni, sul mio modo di vivere Padova, sulle mie emozioni legate alla città.

Il loro lavoro di ricerca e di inchiesta, legato talvolta all'Università, talvolta all'attivismo, e spesso realizzato intrecciando i luoghi e i saperi, ha contribuito ad avere punti di vista complessi e critici, ricchi di stimoli che ho potuto poi integrare tra i miei "attrezzi del mestiere" e portare sul campo, provandone l'utilità nell'interpretazione delle situazioni e dei contesti in cui partecipavo. Esplicitare le relazioni e i confronti con loro, riconoscendone l'importanza nel definirsi del mio percorso e delle mie relazioni con lo spazio urbano in generale e, nel dettaglio, con gli spazi in cui si è realizzata la ricerca, vuole essere un tentativo di riportare la ricerca fuori da un concetto individualistico di autorialità (Fabian, 2014), che vede l'etnografo da solo, con la sua soggettività e la sua storia, ad entrare nel campo e a riconoscere, ex post e a tavolino, le implicazioni del proprio posizionamento e del proprio ruolo su quanto osservato. Il processo di riflessività è al contrario, un processo collettivo, che viene svolto con le e i partecipanti alla ricerca, come evidenzierò in seguito, ma che eccede dalla ricerca stessa, e richiede di mettere in gioco anche (aspetti di) il personale del ricercatore, inclusa la dimensione emotiva delle esperienze vissute (Saukko, 2003, Holmes, 2010).

In questo, ogni forma di apprendimento e di interpretazione della città non è mai un percorso lineare che porta a un heideggeriano e compiuto *dwelling*, una forma individuale di vero abitare, ma è sempre un percorso che ha a che fare con il movimento, con una ricerca continua del percorso (Ingold, 2000) che avviene attraverso la conflittualità e il posizionamento in essa (Borden et al., 2001). La conoscenza degli spazi, dei territori e dei luoghi che emergerà dal lavoro non potrà discostarsi dalle interazioni e dalle relazioni nelle quali ho potuto costruire le risorse per tradurre e interpretare i processi urbani.

2.6 Il visuale nell'etnografia: l'uso delle immagini e il ruolo della visibilità nella ricerca.

In questo paragrafo introdurrò l'utilizzo, all'interno dell'approccio etnografico, delle immagini, evidenziando i modi in cui possono essere un accesso a punti centrali dell'argomentazione. La postura nei confronti del rapporto tra immagini e ricerca segue l'invito, rivolto da Pauwels (2015), non collocandosi in un campo disciplinarmente definito dei *visual studies*, nella loro varietà di definizioni e di interpretazioni possibili, ma di utilizzare e praticare il visuale come tentativo di generare conoscenza in un'accezione più profonda nel rapporto tra corpi e spazialità, cercando in primo luogo di applicare un "*visual thinking*" nella concettualizzazione e nella teorizzazione (ibid.: 5). In altre parole, come evidenziato da Mattioli (2007), l'idea non è quella di seguire una concezione che posizioni il visuale al di fuori

del dualismo tra disciplina autonoma e mera tecnica (ammesso che si possa mai parlare di “tecniche” nei metodi di ricerca sociale in generale e, ancor di più, nei metodi qualitativi), ma piuttosto un particolare modo di conoscere e di studiare il sociale.

Anche per questo motivo, le immagini utilizzate durante il percorso di ricerca, così come nella scrittura, sono di forme differenti, combinando prodotti visuali di differenti autori (come potrò approfondire a breve, ad esempio, in termini di autorialità, le fotografie e i video parte di questo lavoro sono stati realizzati da me, dai partecipanti della ricerca, materiali archiviali...), cercando di esplorare e combinare differenti soluzioni. Non solo parte di queste scelte sono state realizzate di volta in volta durante il lavoro di campo e spesso in maniera intuitiva, ma il ricorso alle immagini cerca di rispondere all’invito a individuare strategie differenti nel reinquadrare la ricerca in una direzione più visuale.

Pensare il visuale come una componente centrale, integrata nel lavoro etnografico nelle sue fasi di costruzione, interpretazione e scrittura, piuttosto che lo sviluppo di uno “studio” a sé stante sulle immagini, mi sembra aiuti a rafforzare la ricerca, cercando di aumentare, almeno evocandola, la polisensorialità dell’esperienza, potenziando la vividezza, l’accuratezza e l’eleganza del racconto (Spencer, 2011; Frisina, 2013). Inoltre, il visuale è un punto di accesso straordinario a dei dispositivi, dei razionali e dei funzionamenti che con questa ricerca cerco di mettere a tema, nell’intreccio tra potere, spazio e corpi, che si sviluppa nelle intersezioni e nelle fratture tra come i soggetti vedono e come sono visti (Chalfen, 2011).

La questione metodologica viene ad intrecciarsi allora con l’approccio teorico utilizzato nella ricerca e con i risultati costruiti nel lavoro di campo e si innestano nel rapporto, approfondito da Brighenti (2010a), tra visuale e visibile. La visibilità è un fenomeno intrinsecamente e profondamente ambiguo, fortemente dipendente dai contesti e dalle configurazioni sociali, tecniche e politiche. Come approfondirò nei tre capitoli successivi, la visibilità si innesta al centro di meccanismi di controllo, di regimi scopici, della definizione di immagini corporee e orizzonti urbani, spettacolo e riconoscimento, agendo in maniera differenziata, attraverso sguardi connotati in termini di genere, di “razza”, di generazione... In ognuno di questi casi, la visibilità si pone nell’intersezione tra la visione, esperienza e potere (ibid.: 3), e conseguentemente, la sua definizione non si limita a quanto si vede, ma piuttosto è una forma di “visualità allargata”, includendo più di quanto sia sensorialmente percepito. Il visuale inoltre, deve essere compreso in quanto “visibilizzato” ed esaminato nei modi e nei criteri attraverso cui determinati aspetti, soggetti, fenomeni diventino invisibili, visibili o iper-visibili. Al tempo stesso, la visione è un elemento fondamentale della visibilità: il visuale non coincide con la

percezione visiva, ma a partire da essa crea delle pratiche, che attraverso la costituzione dello sguardo e dell'atto del guardare vengono sviluppati codici culturali con codici gerarchizzati. Dunque, il processo della visione non è da considerarsi automaticamente, ma inserito in una rete di rapporti sociali, in cui il visuale integra alla visione anche l'esperienza del guardare e la consapevolezza dell'essere visto (Gandolfi, 2016).

Questo rapporto intricato e complesso tra ciò che viene visto e ciò che è visibile non solo ha profondi nessi teorici, ma essendo radicata nelle pratiche e nelle dinamiche politiche che irradiano il quotidiano, è parte delle pratiche stesse di ricerca. Il modo di vedere, e di osservare, è radicato nelle situazioni e da esso prende forma, nel dispiegamento di possibilità così come nella sua limitazione. Lo sguardo viene più o meno accettato, permesso e riconosciuto di luogo in luogo e in base ai contesti sociali, così come le modalità di guardare e di concretizzare materialmente e registrare lo sguardo. Se il prestigiatore attira e richiama lo sguardo, non procedendo nell'incanto del suo trucco fino a quando non ha totalizzato magneticamente l'attenzione del suo pubblico, ci sono contesti in cui lo sguardo non è consentito ed è severamente sanzionato: non serve tornare alle paure di Honoré de Balzac per la fotografia, convinto che potesse sottrargli strati di anima, per sapere che in certi quartieri della città e in certi contesti guardare con eccessiva attenzione una persona, o fotografare un evento possa non essere ben visto, e portare a spiacevoli conseguenze nel campo di ricerca (per un esempio celebre nell'etnografia, si rimanda a Bourgois, 1995).

Il ricercatore, utilizzando le immagini e i mezzi tecnici con cui produrle, accede ad episodi ed eventi che contribuiscono, tanto nei contesti, così come nei momenti successivi, di fronte a dover affrontare il tema dello sguardo come elemento di accesso a dinamiche sociali, svolgendo prima di tutto un lavoro riflessivo che lo colloca e lo posiziona nel campo, evidenziando e raccontando a chi osserva la parzialità dello sguardo del ricercatore, evidenziandone posizioni, attenzioni e portandone traccia delle relazioni. In particolare, il visuale permette di evidenziare la corporeità della ricerca (MacDougall, 2005), come approfondirò nel prossimo paragrafo.

Mi sembra ora necessario evidenziare come, nella definizione del contesto urbano, la visibilità sia centrale: la pluralità di immagini che nella città viene prodotta e messa in circolazione costituisce un'irriducibile e amalgamata sovrapposizione di strati, al tempo stesso di significato, di soggettività impegnate nel rapporto (mai unidirezionale) tra produzione e fruizione: un continuo alternarsi e sovrapporsi di ogni tipologia di immagine, dalle più istituzionali a quelle realizzate, aggregate e mostrate nelle più minute pratiche del quotidiano.

La pluralità della città, il suo continuo produrre spazialità e territori mai del tutto consolidate, ma sempre in una continua negoziazione tra usi, gruppi, concezioni differenti, tra affermazioni delle funzionalità pianificate e l'emergere di usi inattesi e interstiziali, deve includere le immagini in questo continuo movimento e alternarsi tra scale e non scalarità, tra normalizzazione e resistenze. Il visuale è centrale nella definizione della dinamicità dei processi che attraversano la città e, pare immediatamente conseguente, come i metodi visuali per la ricerca sociale, possano essere protagonisti nella loro interpretazione e nella critica (Pauwels, 2016; Frisina 2016).

Diventa importante, in questo continuo movimento di immagini, saper riconoscere le possibili direzioni, a cui rivolgere lo sguardo e approcciare, attraverso una forma di immaginazione sociologica visuale (Wright Mills, 1959; Frisina, 2013). Di fronte agli innumerevoli stimoli che l'urbano propone alla nostra visione durante ogni evento e, dall'altro lato, nel contesto di una visibilità che costruisce, gerarchizza e normalizza secondo dimensioni sociali e assi di potere che orientano la nostra esperienza, individuare la relazione tra concetti sociologici e immagine è allora fondamentale (Harper, 2012). Al tempo stesso, come suggerito da Prakash (2010), la pluralità e la persistenza della dimensione visuale, e più ampiamente, sensoriale della città, può portare a immaginari distopici, che evidenziano gli aspetti più opprimenti della rappresentazione come meccanismo di individuazione e riconoscimento, così come la stessa molteplicità di immagini e lo spazio di trasformazione, decodificazione e sovversione che possono aprire hanno ispirato le più recenti teorie accelerazioniste (Mackay e Avanesian, 2008).

Una terza suggestione, forse la più utile per muoversi metodologicamente in questo lavoro, propone di considerare la città come un laboratorio per ricercare, nella trama delle immagini proposte, le varie e non convenzionali forme di espressione culturale: la città, nei suoi continui flussi e sovrapposizioni, crea uno spettacolo di segni interconnessi, competizione tra differenti storie ed autori, che tra loro producono confini mai stabili e determinati, ma in un flusso di generi comunicativi (Gendelman et al., 2010).

Questa prospettiva, posta tutta sulla dinamicità e sul movimento dell'insieme delle immagini, evidenziandone la dimensione di conflitto, è in grado di cogliere differenti aspetti del rapporto tra visione e visibilità nella loro produzione dell'urbano e, al tempo stesso, lascia ampi spazi, accentuandone la portata, alla ludicità dell'immagine, del suo uso e della ricerca attraverso di essa: l'immagine può essere usata come forma espressiva e di gioco, che le pratiche di ricerca stesse possono cercare di seguire, esplorandone l'effimeralità e, al tempo stesso,

riconoscendone in essa il portato radicale e la possibilità che possa generare altre immagini e altre interpretazioni nelle relazioni sul campo (Hjorth e Sharp, 2014). In questo riconoscimento del lavoro di interpretazione e di definizione dell'orizzonte visuale della città possono essere allora inserite, almeno in alcuni dei loro elementi, sia le potenzialità sovversive della decodificazione nella produzione incessante, sia le ansie derivanti dalla ossessiva onnipresenza dei dispositivi di produzione e riproduzione di immagini.

In questo senso, entrambe le strategie dei metodi visuali, la ricerca *con* e la ricerca *sulle* immagini diventano interessanti e permettono anche dei punti di contatto, nel momento in cui l'attenzione viene posta alle pratiche e alle azioni che si sviluppano intorno alle immagini e alle sue forme di (ri)appropriazione. Come ha infatti evidenziato Pink (2011), ogni processo di *placemaking* e radicamento, così come di movimento, implica nella definizione stessa del luogo una centralità dell'immagine, in termini di percezione così come di costruzione dei criteri di visibilità (si veda anche in Lapenta, 2011).

Considerato il rapporto, nello spazio urbano, tra pervasività del visuale e criteri di costruzione della visibilità, è allora forse necessario evidenziare un altro nesso: quello tra visuale e potere/resistenza. Questo rapporto è diffuso nella costruzione del nesso tra soggetti, cultura e spazi, e riguarda tanto gli scenari più intimi e quotidiani, quanto gli eventi straordinari, i rituali, le poteste e le celebrazioni (Manzo, 2015). Il rapporto tra visione, visibilità e potere è stato lungamente dibattuto nelle scienze sociali, e non è ora possibile svilupparne l'argomentazione interamente. Il modo in cui esso agisca sullo spazio nella produzione dei corpi è centrale nell'intera opera di Foucault: il modo in cui i saperi determinano i fenomeni e gli stati attraverso lo sviluppo di uno specifico modo di vedere, lo sguardo clinico (Foucault, 1963) interroga chi si misura sul nesso tra visione e potere, non solo nel tentativo di evidenziarne il funzionamento, ma anche in chiave riflessiva, riconoscendosi come produttore di immagini (che si scelgano o meno metodi visuali nella propria ricerca). Per questo, nel lavoro di ricerca il tipo e lo stile di rappresentazione è fondamentale se si intende intraprendere un processo di rottura e discontinuità, non riproducendo nelle proprie interpretazioni la logica anatomica del potere.

Attraverso il lavoro svolto con e sulle immagini, è possibile affrontare la questione, cruciale, del potere delle rappresentazioni (Colombo, 2015): questo potere è da intendersi come simbolico, nella simbolizzazione imposizione di significati come parte di una realtà sociale che si vuole come "vera", rispetto ad altre, relegate nel campo dell'insignificante, del non-strutturale, del parziale (se non della finzione, della follia o dell'invenzione). Dall'altro lato, le

immagini diventano performative, esercitando controllo sui soggetti e disciplinandone i comportamenti (Reed, 2013).

Il rapporto tra visibilità e invisibilità del potere e della resistenza è complesso e sarà il filo conduttore di tutto il quarto capitolo. Mi limiterò ora a mostrare la questione a partire da una questione per così dire, più pratica: se le forme di resistenza si muovono tra invisibilità e visibilità, cercando di sfuggire alle forme di controllo, ma al tempo stesso necessitano di apparire socialmente, in modo di rendere percepibile quanto viene invisibilizzato (Panagia, 2009), la domanda che ne emerge è come mostrare questi processi e in quale modo il lavoro possa prenderne parte, diventando strumento a disposizione dei partecipanti e non delle forme di controllo che agiscono sulle loro pratiche.

Le osservazioni vengono fatte da due tipi di “spie”: uno di questi è la polizia, noi [*ricercatori, nda.*] l’altro. Parlerò dei secondi, anche se ho la convinzione che i poliziotti in molti casi riescano a fare un lavoro più velocemente e migliore di quanto riusciamo noi. (Goffman, 1989: 125)

Il famoso parallelismo di Goffman tra ricercatore e ispettore di Polizia, già inadeguato nel mettere insieme due tipi di sguardi e di produzione di sapere che dovrebbero essere completamente differenti e che spesso risultano, nel loro incontro, concorrenziali e antagonisti, diventa la materializzazione di una paura e, al contempo, l’esemplificazione di un impegno. Innestandosi sul nodo dell’(in)visibilità delle resistenze, da un lato, il compito, in un’etnografia che si vuole critica, di non assumere lo sguardo poliziesco ed indagatore nella comprensione dei processi in corso, dall’altro, nella scrittura e nella costruzione di immagini, di produrre un sapere che descriva senza informare ed evidenzi dispositivi di potere e forme di opposizione senza indicarne i soggetti e ridurne gli spazi di azione.

Ben lontano dall’aver trovato una risposta definitiva, nel tentativo di rispondere almeno parzialmente alla questione, ho deciso di discutere con i partecipanti delle foto realizzate, sia di quelle che riguardavano direttamente, sia di altre che, pur non rappresentandoli, mi sembravano maggiormente “delicate”: in accordo con loro, ci sono fotografie che, per quanto avrebbero potuto contribuire nella resa del lavoro sono state escluse di comune accordo, nel timore che il lavoro di integrazione nel testo come forma di contestualizzazione non basti per darne un’adeguata lettura, rischiando di identificare e rivelare piuttosto che fornire interpretazioni.

Il tentativo è stato quello di cercare una modalità il più collaborativa possibile: questo permette di mettere in gioco la mia parzialità e le mie interpretazioni con quelle dei partecipanti, cercando di realizzare una costruzione e un'analisi del dato che valorizzi la multivocalità (Banks e Zeitlyn, 2015). Inoltre, altrettanto importante in termini di qualità e valore delle relazioni e della pratica, questo modo di operare permette di condividere e allargare il rapporto di fiducia con i partecipanti della ricerca, rimettendo in discussione il proprio ruolo di privilegio (Frisina, 2013; 2016)

Rintracciati i nessi tra la visualità e da un lato, lo spazio urbano come spazio plurale e del conflitto, e dall'altro, con le resistenze e le configurazioni dei poteri che disvelano, e quindi la pertinenza del ricorso a metodi visuali, la scelta è andata, in primo luogo, verso la produzione di immagini durante le osservazioni partecipanti. Questo lavoro è risultato utile come materiale documentale, attraverso un uso osservativo della camera, dal quale generare delle note visuali, affiancate alla "tradizionale" scrittura dei *fieldsketch*, poi fondamentali nella costruzione delle note di campo, permettendo di focalizzarsi su aspetti immortalati, che non ho avuto modo di cogliere immediatamente e che, al momento stesso dello scatto, oppure in una osservazione, durante la scrittura dei diari, dallo sfondo emergono, suggerendo dettagli significativi, suggestioni, temi possibili da approfondire nella stessa giornata di osservazione o in quelle successive.

La foto seguente (figura 4), ad esempio, scattata durante una sessione di allenamento congiunto tra i differenti gruppi (provenienti da Padova, Bergamo, Varese ed Arona) di ParkourWave, in un'assolutissima piazza tra le case popolari, apparentemente deserta, solo in seguito ad aver scattato la fotografia mi sono accorto degli "spettatori": la signora, al secondo piano, affacciata al terrazzo, occupata a osservare i *trackeur* allenarsi di fronte al suo portone e, al piano superiore, le ombre di due osservatori, nascosti parzialmente dalle tapparelle. Dopo aver scattato la fotografia e averli visti, ho iniziato a porre una maggiore attenzione al quartiere, ai palazzi sullo sfondo, concentrandomi su chi osservava, in quali modi cercavano di controllare quanto stesse succedendo. Notare nella fotografia quelle tracce, finora passate sottotraccia, oltre che, ovviamente, per i miei limiti come osservatore, anche per la discrezione degli abitanti degli appartamenti, difficilmente notabili di fronte alla spettacolarità di un gruppo di trenta praticanti di *parkour* che si allenano contemporaneamente, non solo ha arricchito il testo, corretto eventuali "errori" (avrei, ad esempio, potuto descrivere il quartiere come deserto e riflettere su una presunta mancanza di attenzione verso l'attività dei ragazzi, ad esempio). Molto più

profondamente, è cambiata, per quella giornata, il mio modo di stare sul campo, di interpretare il rapporto con il sito, a me prima di allora sconosciuto, e quanto stavamo facendo.



[figura 4]. Sguardi del vicinato su traceur in allenamento. Foto mia.

Un altro aspetto importante, valorizzato nella ricerca con le immagini, riguarda la possibilità, come evidenzia Wagner (2011), di accedere e dare l'adeguata importanza alla materialità delle relazioni sociali e delle pratiche: se lo sguardo e l'attenzione sul campo rischiano talvolta, per i modi personali di stare nei contesti e nelle relazioni, ma anche come conseguenza di un pensiero antropocentrico, di concentrarsi su quanto viene detto e fatto, in una prevalenza della performance rispetto alla dimensione spaziale e materiale, la produzione di immagini è capace

di rimettere al centro gli oggetti e il modo in cui vengono utilizzati durante le pratiche, anche come spunto metodologico per la successiva osservazione o come possibile domanda. Il tentativo diventa allora cercare di comprendere i modi e i significati che vengono attribuiti agli oggetti che fanno parte della vita quotidiana dei partecipanti e che, usualmente, si trovano a maneggiare, utilizzare, od anche evitare, nella propria pratica (Miller, 1998). Parlare dell'ancoraggio della *slackline* diventa così un modo per poter accedere a una dimensione (per certi aspetti, quasi ritualistica) di costruzione collettiva della pratica sicura, partire dalla tecnicità di uno specifico attrezzo può diventare un modo differente per far raccontare il tipo di estetica proposta nell'esercizio, e così via.

Inoltre, lo scattare fotografie durante le osservazioni, mi permetteva di approfittare della mia pratica di ricerca per intraprendere conversazioni con gli stessi partecipanti. Attraverso la produzione di immagini diventava possibile mostrare loro fotografie e video realizzati durante le pratiche, facendo loro commentare le loro stesse pratiche od osservare e sentire voci e reazioni dei pubblici e del contesto che, realizzandosi sullo sfondo, non avevano mai potuto indagare riflessivamente. Direttamente nei contesti dell'osservazione, così come durante le interviste, il materiale prodotto dal campo poteva diventare la base per una "domanda visuale"²⁷ (Collier e Collier, 1986), attraverso la quale è stato possibile avere un accesso più diretto, denso di significati e riscontri emotivi ed evocativi.

Ad esempio, una delle possibilità che è stata molto fruttuosa²⁸, proviene dall'idea di far ascoltare i commenti che, dal ponte del Portello, venivano fatti da passanti, universitari, abitanti del quartiere, mentre i ragazzi erano impegnati a camminare le *waterline* sul fiume. I commenti raccolti, alcuni scherzosi e provocatori, altri pieni di ammirazione, altri ancora con intenti descrittivi di quanto stavano osservando e di quali potessero i "trucchi" e le precauzioni.

In questo modo, grazie alle riprese video, avevo modo di offrire ai partecipanti, nell'ascolto di questi commenti, una prospettiva per loro inusuale. Le loro risposte, talvolta divertite, in altri casi infastidite, erano legate, in una prospettiva simile a quella della fotografia riflessiva (Lapenta, 2011), al rapporto tra vedersi a distanza e alla prossimità, usualmente non raggiungibile, del come si viene visti. Queste tattiche di ricerca che implicano le immagini

²⁷ Nonostante il termine più utilizzato, anche da importanti metodologhe e metodologi visuali contemporanei, sia il termine di "foto-stimolo", preferisco qui usare il termine di domanda visuale, che meglio si allontana dalla prospettiva comportamentista che è sottesa all'idea stessa di stimolo (per una critica più approfondita a riguardo, Frisina 2013: 35).

²⁸ Ad esempio, parte della condivisione con i partecipanti delle interpretazioni proposte nel paragrafo 4.7 sul ruolo dei pubblici come alleati nelle riappropriazioni territoriali, così come del paragrafo 5.1 sulla straordinarietà dei corpi partono da queste video-domande.

rientrano nella pratica etnografica e a partire dalle possibilità che le interazioni: la prima occasione in cui ho potuto sperimentare questo modo di raccogliere i punti di vista dei partecipanti è nato casualmente, da un commento di uno dei ragazzi, che guardano il capannello di persone che li osservava, si è chiesto «chissà cosa stanno pensando di noi...». Da lì lo spunto di fargli vedere un video appena girato in cui, data la vicinanza, immaginavo che le voci dei loro spettatori potessero essere state colte dal microfono del cellulare. La ricchezza e la varietà delle reazioni, ma anche il forte interesse per quello che inizialmente poteva essere solo un tentativo e un divertimento, ha portato a riproporre lo stesso esercizio, raccogliendo voci differenti e mettendo al centro delle conversazioni e delle interviste l'aspetto della pubblicità della disciplina che, nei tentativi precedenti di esplorazione, risultava spesso vago e che generava incomprensioni che non riuscivamo, nell'interazione, a superare.

Allo stesso modo, nel condividere immagini e video nei momenti di dialogo con i partecipanti, si è creato un meccanismo per cui questo aspetto è diventato, nel corso della ricerca, un modo di comunicare: ad esempio, mentre una sera eravamo in Prato della Valle, un giocoliere faceva dei paragoni con il recente passato, evidenziando come, oltre alle piazze, anche “prato” avesse perso gran parte del movimento e della socialità che la caratterizzava, a partire dalle serate dei *botellon*, per aiutarmi nell'immaginare e nel visualizzare le sue parole, mi invia, attraverso un'applicazione di messaggistica, una serie di foto, scattate durante il *bottelon* e in altre serate nella stessa piazza, in modo che potessi, alzando lo sguardo, confrontare e “verificare” di persona il cambiamento intercorso nell'arco di quattro o cinque anni.



[figura 5]. *Bottelon* 2012 in Prato della Valle. Foto di un partecipante.

Questo uso delle immagini non è stabile e da dare per scontato: esso cambia con il tempo, con il crescere della relazione sul campo, della condivisione del percorso di ricerca e dell'interesse. Inoltre, attraverso un coinvolgimento dei partecipanti nella produzione di immagini, sia nel momento stesso delle osservazioni, con costanza o solo in alcune occasioni, sia, come in questo caso, portandomi o segnalandomi foto scattate per altri scopi, spesso pubblicate su qualche social network, i partecipanti aumentano la propria riflessività riguardo le proprie pratiche e il proprio modo di narrarne i significati, sia con il proprio rapporto, in quanto praticanti e non esclusivamente, con l'immagine e con lo strumento fotografico (Frisina, 2013).

Accanto a questa centralità, nella pratica di interazione realizzata sul campo e durante la costruzione del dato, oltre che nei momenti di analisi e di scrittura, dei metodi *con* le immagini, ho realizzato, anche se in maniera meno sistematica, in base al materiale segnalatomi o raccolto sul campo, anche un'analisi di una serie di prodotti visuali, documentari, video (amatoriali o prodotti) su Youtube, fotografie e rappresentazioni di differente tipo. Questo mi ha permesso, oltre a ricostruire, per poi discuterne con i partecipanti stessi, delle linee generali su come le discipline e i loro praticanti venissero rappresentati: parte di questo lavoro è presente nei paragrafi 3.5, focalizzandosi sugli immaginari "pop" delle discipline e, in parte, nel paragrafo 3.7 sullo sguardo turistico sulle pratiche e sulla città.

In questo tipo di analisi, l'attenzione è andata al tipo di rappresentazione che viene proposta delle discipline, ai contesti in cui sono inseriti, a quale tipo di racconto se ne fa tra media e produzione culturale: ho provato, in altre parole, ad interrogare le immagini proposte con le questioni principali del campo etnografico, chiedendomi che immagine, sui quei punti salienti, venga data, chi produce quel genere di immagine e per quale pubblico e quali elementi ne rimangano esclusi.

In questo lavoro, un tipo particolare di immagini utilizzate sono quelle prodotte dagli stessi partecipanti della ricerca: come detto in apertura, lo spazio urbano è uno spazio di conflitto che comprende anche le esperienze e le sensorialità, in cui ogni soggetto contribuisce, nelle proprie pratiche, con le proprie estetiche, a produrre, a manipolare e/o a far circolare immagini e rappresentazioni. Queste possono essere locandine e immagini che pubblicizzano eventi pubblici, grafiche di siti online e video prodotti per promuoversi, ma anche materiali che fanno parte della performance, scenografie, manufatti, cartelli esibiti durante gli spettacoli, attraverso i quali costruirsi il personaggio o lanciare messaggi al pubblico.

Rispetto a questo tipo di materiale, l'approccio è stato il più possibile ibrido, considerandone al tempo stesso la rappresentazione che costruiscono di loro stessi e della disciplina e cerco di considerarne soprattutto, le pratiche di produzione e la materialità del visuale, ponendo l'attenzione maggiormente a cosa venga fatto delle e con le immagini (Rose, 2010).

Provando a tracciare una sintesi del modo in cui ho provato a sperimentare i metodi visuali all'interno del mio approccio etnografico, i dati visuali raccolti sono stati dunque, fotografie e video realizzati durante le osservazioni, alcune di esse in modo più documentale, altre seguendo indicazioni e consigli dei partecipanti, in una prospettiva più interattiva dell'uso dell'apparecchiatura video-fotografica; fotografie scattate dai partecipanti, sia durante le giornate di osservazione partecipante, sia in altre situazioni e che loro stessi mi hanno dato nel corso delle conversazioni e delle interviste; materiale prodotto dai partecipanti, come volantini, cartelloni, manifesti, biglietti da visita, striscioni, oggetti scenici per le discipline; materiale video, fotografico e grafico che rappresenta le discipline, sviluppati sia in contesti interni (altri praticanti, in città non toccate dalla ricerca) oppure in altri contesti che rappresentano, od usano immagini provenienti da, le discipline dell'etnografie. Di ognuna di queste immagini, ho scritto delle note etnografiche specifiche, cercando il più possibile di metterle in dialogo con le note etnografiche scritte durante le osservazioni o con gli appunti del diario di campo; delle immagini raccolte da altre fonti, ed in particolare di quelle con scopi pubblicitari, di promozione o in cui le pratiche avevano scopi estetici ho realizzato un'analisi contenutistica, cercando di individuarne i *frame*; ho usato, nelle conversazioni e nelle interviste alcune di queste immagini, ponendole come domande visive, in modo che potessero essere commentate, accogliendo il maggiore coinvolgimento emotivo e la ricchezza sensoriale offerte dalle immagini.

2.7 Vedersi: Il corpo dell'etnografo.

Nel paragrafo precedente, ho rimandato l'argomentazione di un nesso centrale nella lettura di questa etnografia: il rapporto tra visibilità e corpo. L'importanza di questo nodo è centrale in tutto il lavoro, e per delinearne l'importanza non solo in termini teorici ed empirici, ma anche nel ripensamento riflessivo della pratica e nell'applicazione (e reinvenzione) dei metodi, nella relazione con le e i partecipanti della ricerca e con i contesti sociali in cui si inseriscono nella loro pratica.

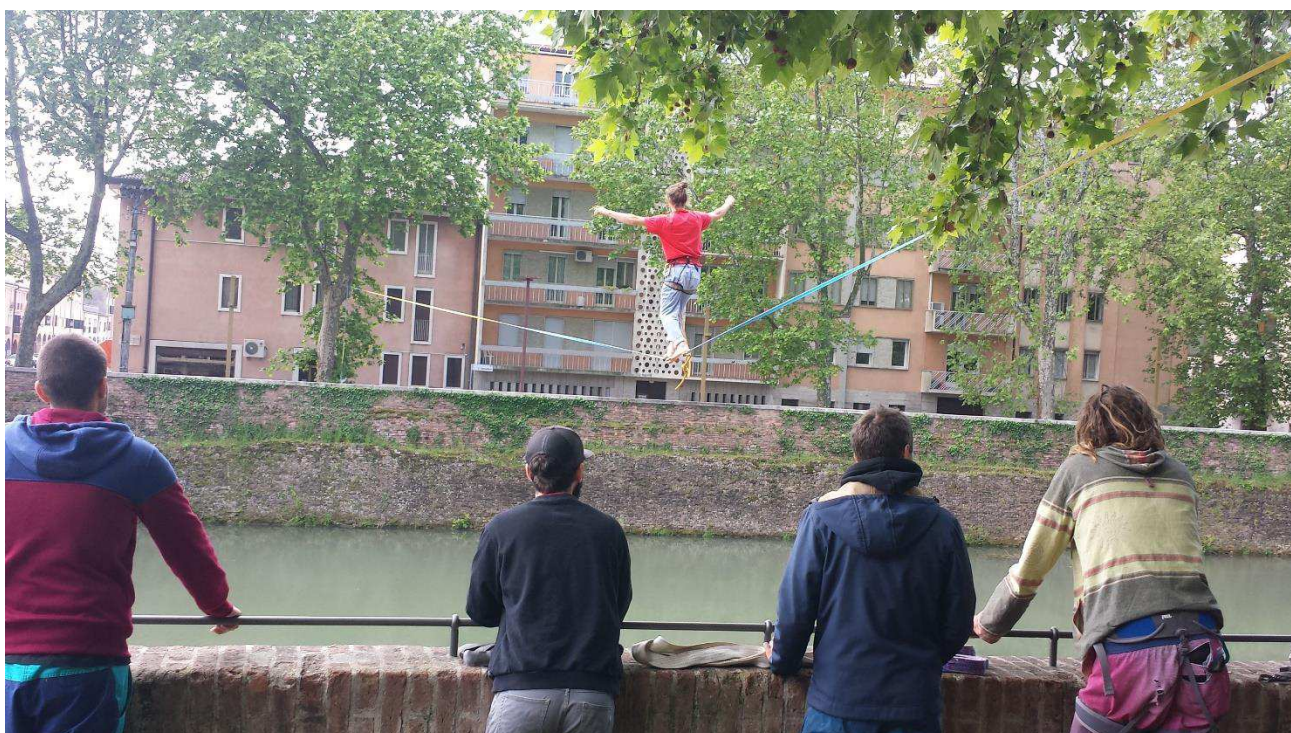
Senza poter in un singolo paragrafo sciogliere completamente questo rapporto, che in parte ho già affrontato nel capitolo iniziale, e che continuerò a indagare attraverso differenti chiavi di lettura lungo tutto il lavoro (ed in particolare, nel quinto capitolo e in conclusione), proverò ad accedere a partire da alcune considerazioni sui metodi. L'evidenza del collegamento è data sin dal contributo femminista alla ricerca, capace di approfondire come:

[*le posizioni di*] ricercatore, ricercato e ricerca si costruiscono l'un con l'altro: la ricerca e le soggettività sono dei “testi interattivi” (Rose, 1997: 316).

In questa accezione, nelle prassi di ricerca è possibile ricostruire il modo in cui le relazioni sono create, e il modo in cui, nel processo di ricerca vengano mutualmente costruiti gli scambi, la cooperazione e la co-partecipazione alla ricerca, così come le gerarchie di potere, mai del tutto risolvibili in base alle forme di produzione, legittimazione del lavoro e della voce dell'esperto (Denzin, 2003), che porta continuamente a misurarsi con l'idea che la ricerca sia una forma di sottrazione, agita dal ricercatore nei confronti e con la partecipazione, dei suoi stessi partecipanti (Youngblood Jackson, 2013).

A partire dalle pratiche che riguardano la ricerca con le immagini, in cui fotografie e video vengono prodotte, è possibile individuare la corporeità dell'immagine e della sua realizzazione (MacDougall, 2006): le immagini che produciamo sono intersecate con i significati, che guidano il nostro modo di vedere e, di conseguenza, di fotografare e riprendere (e allo stesso modo, di decidere di non farlo, o di farlo altrimenti), permettendo di categorizzare, di familiarizzare un evento o al contrario, di considerarlo eccezionale o straordinario, allo stesso modo in cui i significati possono limitarci, distraendo l'attenzione, sottraendo alla vista, o accentuandone letture univoche. Partendo dalla centralità del significato nello sguardo, MacDougall evidenzia come, prendendo il superamento della logica cartesiana, i significati non riguardino esclusivamente il pensiero razionale, ma si costruiscano significati pensando e agendo con tutto il corpo. Conseguentemente, anche le immagini che produciamo portano, nello stesso essere realizzate, le tracce di questa presenza corporea (ibid.: 3).

Il merito dell'autore è mettere in evidenza lo spazio di differenza tra immagini dei corpi ed immagini corporee: anche nell'assenza, all'interno della rappresentazione stessa dell'autore, la corporalità del fotografo, così come la sua emotività e il suo coinvolgimento nel contesto nel momento stesso in cui realizza le immagini presentate.



[Figura 6]. *Liner* osservano la pratica. Foto mia.



[Figura 7]. Pubblico al Portello, Padova. Foto mia.

Prendendo ad esempio le figure 6 e 7, scattate nella stessa giornata e una in seguito all'altra (la memorizzazione della foto digitale mi permette di ricostruire come siano passati 17 secondi tra la seconda e la prima), durante un'esibizione dei *liner* sul fiume Piovego, leggendole insieme,

è possibile ricostruire il punto in cui stavo, ricostruendo perfino lo spazio fisico che occupavo con il mio corpo e di posizionarmi, spazializzando i concetti di vicinanza e di distanza nell'etnografia. L'uso delle foto qualifica il punto di vista: se i siti della città vengono territorializzati dalle differenti attività, il modo in cui, come ricercatore e, più in generale, con la mia corporeità e i miei posizionamenti, comprendere e documentare dove e con chi stia, cosa sia visto da vicino e cosa in lontananza restituisce almeno un'idea di quali pratiche da me realizzate, costruiscano i territori stessi delle differenti pratiche.

In questo caso è possibile “vedermi” nelle foto in mezzo ai *liner* che, aspettando il loro turno nel provare a camminare la *waterline*, riuscendo forse ad immaginare come, prima di scattare la prima immagine fossi appoggiato al muretto di mattoni del porticciolo, dove tra i primi due ragazzi c'è un vuoto. Allo stesso modo, è possibile immaginare la prospettiva differente, in cui, dal ponte i curiosi possano vedermi e confondermi con i *liner*, anche considerato la vicinanza di età e di “aspetto” (per modo di presentarmi, per stile nel vestire, per gestualità).

Il modo in cui leggere la corporeità nell'immagine non è però una questione di “semiotica” della rappresentazione: se il punto di vista è parte della fotografia, intuibile al di là della comprensione del contesto e dei soggetti rappresentati, il rapporto tra vicinanza e distanza può essere interpretato a partire dalla comprensione delle pratiche e dei rapporti creatosi. Il senso di stare fisicamente, in mezzo al pubblico, ha un senso completamente differente rispetto al pubblico dei *liner* e di volta in volta, di disciplina in disciplina, con ogni partecipante viene negoziato, anche cercando di contribuire allo svolgimento della performance stessa: la presenza di qualcuno di conosciuto è di aiuto nella gestione del numero, nel momento in cui è necessario coinvolgere degli spettatori, così come per la possibilità, nell'improvvisazione, di avere una “spalla”, a cui rivolgere una battuta o fare un'imitazione...

Ovviamente, la dinamicità delle pratiche sul campo deve tenere in conto la dinamicità delle situazioni e delle mie stesse azioni: in una giornata di osservazione i luoghi e le relazioni cambiano, trovandomi ora del tutto confondibile e confuso con i partecipanti, altre volte a contatto con il pubblico, ora seduto ai tavolini del bar o con chi usciva dal vicino dipartimento di Psicologia. Allo stesso tempo, posso essere del tutto inserito nelle interazioni e nelle pratiche, oppure rimanerne un po' più distante, anche per le necessità legata all'osservazione: senza dover vestire l'abito bianco di Malinowski, sul campo si presentano situazioni in cui è necessario arretrare di un passo, per scattare una fotografia, registrare un video, scrivere qualche appunto per poi ricostruire al meglio la situazione nelle note etnografiche o, anche, semplicemente, prendere un momento di distanza rispetto alla vicinanza quotidiana con il

gruppo dei praticanti. In questa composizione e ricomposizione del mio spazio come ricercatore, viene riformulata, in termini dinamici, una distinzione classica del posizionamento dell'etnografo rispetto al campo: lungi da essere una scelta binaria e definitiva, l'osservazione è, di volta in volta, coperta e scoperta in base all'evolversi della giornata, di cosa viene fatto da me e cosa viene fatto da altri partecipanti, ora dichiarandosi e ora omettendo la posizione peculiare (Naples, 2003). Assumere una posizione dinamica e obliqua riguardo a questo aspetto diventa allora anche un posizionamento politico e morale rispetto alle pratiche e ai processi che li coinvolgono. Poter essere visto come un membro della comunità dei praticanti pone su un livello di visibilità in comune con i partecipanti della mia ricerca e condivido con loro l'ambiguità del mostrarsi (o del celarsi), tra riconoscimento, spettacolarizzazione e controllo, che più che a una retorica sull'empatia, si rivolge a un'attiva partecipazione al modo di muoversi negli spazi dell'(in)visibilità spaziale e sociale, ed al tempo stesso è un rifiuto del privilegio della posizione "riconosciuta" attraverso una presa di distanza.

La corporeità dell'immagine non riguarda esclusivamente il prodotto finito, la fotografia e il video analizzati o divulgati nell'elaborato finale. Come ho mostrato nel paragrafo precedente, intorno alla pratica fotografica si creano una serie di interazioni e di scambi. Il poter parlare delle proprie fotografie e del fotografare come atto, permette di condividere con i partecipanti stessi il proprio posizionamento e, in alcuni casi, può diventare un modo per ricevere prospettive differenti, consigli su dove guardare, dove provare a stare per poter cogliere un elemento della disciplina, oppure per avere un racconto che apra "all'altra prospettiva". La parzialità del mio sguardo è allora subito riconosciuta dalla fotografia, riconosciuta dai partecipanti nel momento stesso in cui riconoscono la loro e generano scambi di racconti ed impressioni che, senza l'intento di essere cumulativi tra loro, permettono una pluralità di sguardi anche nella apparente unica autorialità dell'immagine.

Da queste considerazioni, è possibile comprendere come il valore corporeo dell'immagine e delle sue interpretazioni non si limiti ad approfondire l'uso dei metodi visuali e della ricerca con le immagini, ma apre a questioni ben più ampie.

La parzialità dello sguardo, mostrata nelle foto e dichiarata, in alcuni casi rivendicata, all'interno dell'evidenza del posizionamento attraverso lo sguardo, permette di rispondere a una questione centrale nelle critiche all'etnografia filmica e visuale: se l'etnografia, generalmente intesa, si è dovuta misurare con la crisi della rappresentazione e, attraverso il testo "Writing Culture", ha costruito una svolta che si rivolge alla sperimentazione di stili e opzioni narrativi, i prodotti visuali in molti casi rispondono a narrazioni e logiche tradizionali,

utilizzando piuttosto che problematizzando i canoni che stabiliscono e fissano il rapporto di distanza e vicinanza (Pasqualino e Schneider, 2014). Immaginare l'etnografia come *corporeal image* diventa allora un continuo esercizio, nel ricorso alla produzione di immagini, così come in ogni altra modalità di evocare, nel testo, un processo o una "realtà", a evidenziare sempre le dimensioni plurali, parziali, eccedenti e sfuggenti piuttosto che una rappresentazione stabile e nitida.

Per estensione, la dimensione corporea che emerge a partire dalle immagini, riguarda la totalità dell'esperienza della ricerca, dai metodi alle pratiche, comprendendone posizionamenti strutturali, assunzione di una postura politica nel proprio lavoro, dell'emotività nelle incertezze e negli entusiasmi. La stessa ricerca delle tracce corporee, e con esse dei significati e delle situazioni che hanno fatto rivolgere in quel determinato modo lo sguardo, diventa un esercizio da applicare a tutto il materiale etnografico, ai diari e alle note di campo, così come alla ricerca documentale e archivistica e alle interviste. La corporeità del ricercatore rientra in ognuna di queste pratiche di costruzione del dato ponendosi al "centro del processo di comprensione della *materialità e della spazialità* dei fenomeni" (Grosz, 1988: 33, *italico nel testo originale*).

Come ha sintetizzato Paola Gandolfi, nel contesto della sua etnografia pluriennale sulla dimensione politica e rivoluzionaria dell'arte contemporanea in Tunisia (Gandolfi, 2013), viene posta una questione, che non può che rimanere insoluta, ma al tempo stesso continuare a porsi durante il lavoro. Il ricercatore è posto di fronte ai modi in cui attraverso i corpi i processi contemporanei si realizzano, plasmano e situano, trovando al tempo stesso materialità e politicità nella maniera più sottile e sensibile, all'interno dei vissuti quotidiani dei singoli e nelle storie di vita dei soggetti: "storie fatte di percezioni, sguardi, gesti e memorie dei sensi. Quanto di questo sentire riusciamo a portare in superficie nel nostro lavoro etnografico?" (Gandolfi, 2016: 98).

2.8 Visioni di insieme: uso e critica delle mappe.

In questo capitolo ho già messo in evidenza il mio tentativo di realizzare pratiche di ricerca che potessero rispondere alla sensibilità teorica e metodologica richiesta dalla crisi della rappresentazione nell'etnografia, intesa come aspetto centrale della svolta riflessiva, testuale e non-rappresentazionale della ricerca. Un elemento particolarmente sensibile a questa critica riguarda un altro metodo che ho provato a sperimentare: l'uso delle mappe.

È necessario premettere che non ho mai avuto l'ambizione, in questo lavoro, di affrontare la cartografia come metodo centrale del mio lavoro, né entrare nel merito della sua tecnicità: le mappe sono state usate in maniera artigianale, come supporto alle note di campo e alle osservazioni partecipanti, ed eventualmente in modalità sintetica, come modalità schematica per riassumere e visualizzare parti del testo nella scrittura di questo elaborato, così come si può vedere nelle figure 8 (pag. 167) e 21 (pag. 272).

A partire dalle mappe, si sono sviluppate una serie di riflessioni critiche che non solo hanno cambiato il dibattito specificatamente intorno al metodo, ma hanno implicazioni fondamentali nella ricerca sulla spazialità in generale, e sul contesto urbano nello specifico.

Anche se l'applicazione del metodo in questo lavoro è ausiliaria, la riflessione che lo riguarda è assolutamente centrale nel percorso di ricerca, e le sue criticità incontrano e hanno aiutato a definire la concettualizzazione non solo del campo di ricerca, ma anche la prospettiva teorica rispetto agli studi urbani e alla forma della città che ho presentato nel capitolo precedente, al paragrafo 1.2.

Dovete sapere che, quand'ero un ragazzino, avevo la passione per le carte geografiche. Passavo delle ore a guardare l'America del sud, o l'Africa o l'Australia, e mi perdevo in tutte le glorie dell'esplorazione. A quei tempi c'erano molti spazi vuoti sulla carta della terra, e quando ne vedevo uno dall'aria particolarmente invitante (ma ce l'hanno tutti quell'aria) ci posavo il dito sopra e dicevo: "Quando sarò grande, ci andrò". Il Polo Nord era uno di quei luoghi, mi ricordo. Non ci sono ancora stato e non mi ci proverò certo adesso. L'incanto è finito. Altri di quei luoghi erano disseminati intorno all'Equatore, alle più diverse latitudini su tutti e due gli emisferi. In qualcuno ci sono stato, e... beh, non è di questo che voglio parlarvi. Ma ce n'era uno ancora, il più grande, il più vuoto, se così si può dire, dal quale ero particolarmente attratto. È vero che nel frattempo non era più uno spazio vuoto. Dalla mia infanzia, si era riempito di fiumi, di laghi, di nomi. Non era più una macchia bianca deliziosamente avvolta nel mistero, un terreno vergine su cui un ragazzo potesse fare i suoi sogni di gloria. Era diventato un luogo di tenebra (Conrad, 2017 [1899]).

Questo estratto dal libro di Joseph Conrad "Cuore di tenebra" può essere considerato una perfetta esemplificazione di come le mappe siano state considerate nei due secoli passati. A disvelarne le problematicità, fondamentale è il lavoro del geografo americano Harley. Partendo da un interesse per le forme e per le pratiche di costruzione di mappe tradizionali, ed in particolare delle mappe storiche, l'obiettivo del suo lavoro è quello di contribuire a un ripensamento epistemologico della cartografia (Harley, 1989: 1). Il lavoro del cartografo è

sempre stato una forma di sapere incontestabilmente “scientifica” ed “oggettiva”, avvisando già allora, quando i metodi GIS²⁹ erano pressoché agli esordi, come la diffusione di nuove tecniche e nuovi strumenti nella costruzione delle mappe renda ancora più accentuata questa tendenza di oggettivazione e di “realismo” dello strumento. Al contrario, come scriverà successivamente, in un testo pubblicato postumo, i cartografi fabbricano potere, creano un *panopticon* spaziale (Harley e Laxton, 2002: 21): quanto vuole essere evidenziato è il rapporto strettissimo tra cartografia e potere, che si è sviluppato su più piani. Il primo di questi riguarda l’adempimento della mappa a uno specifico scopo conoscitivo che, storicamente, si è configurato come interesse dell’entità statale. Le parole di Charles Marlow, il protagonista del romanzo di Conrad, ben rappresentano lo spirito del tempo, l’occhio dell’Occidentale che osserva la mappa, ancora incompleta, sulla cui scoperta (e conquista) potevano essere costruiti i sogni di gloria, così come racconta la velocità della rappresentazione e della cartografia nel rendere quella macchia bianca in un “cuore di tenebra” fatto di inchiostro da cartografi che procedevano nella loro produzione man mano che procedeva l’opera coloniale. Così come con l’etnografia, il rapporto del metodo cartografico con il colonialismo è radicatissimo, non solo in termini di configurazioni storiche e materiali delle ricerche, ma anche del tipo di conoscenza che veniva prodotta (Edney, 1997). Quanto viene raffigurato è ciò che allo Stato è utile sapere, in una produzione di sapere che è al tempo stesso perfezionamento degli strumenti di dominio. Questo intento politico si è perpetuato attraverso l’unione con un approccio scienziato che ha le sue origini nell’Illuminismo, che legittima, come fase di “scienza normale” la scoperta, non ponendone in critica la costruzione e considerando i risultati come dati per scontato, così come le epistemologie e non problematizzando la storia della disciplina e del metodo, e replicando così l’interesse militare e privatistico dietro i criteri di lettura e le simbolizzazioni utilizzate.

La cartografia porta con sé allora un tentativo di far coincidere la realtà con la rappresentazione, al quale Hailey contrappone un lavoro di decostruzione della mappa, che evidenzia come la mappa risponda non solo a regole di ordine geometrico, ma a norme rette su valori e ragioni di ordine sociale, politico e morale (Del Casino e Hanna, 2006).

²⁹ I Geographical Information Systems (usualmente indicati come GIS), è un insieme di tecnologie che permettono di integrare in un unico ambiente differenti operazioni cartografiche. Sono sistemi legati alla produzione di cartografie attraverso tecnologie satellitari e a registrazioni automatiche dei mutamenti e delle immagini territoriali riprodotte nelle mappe. Per una prima lettura sul tema, si veda il testo di Romano Fistola (2008); Crampton (2011).

La mappa diventa allora da ricostruire, da rigettare nella sua scontatezza, interrogandola prima di tutto su chi l'abbia scritta, quale siano i criteri di costruzione, cercando di informarsi più su cosa nasconde piuttosto che su cosa mostra (Turnbull, 1989, Wood, 1993).

I sistemi informatizzati di mappatura danno una nuova linfa a questa prospettiva: l'uso di tecnologie che garantiscono qualità di definizione, dettaglio, precisione, flessibilità del dato e possibilità di integrazione che nessuna mappa può garantire, porta a pensare a un superamento dell'autorialità attraverso una applicazione tecnologica. Quanto viene realizzato attraverso queste mappature sempre più dettagliate è invece l'aumento del divario tra precisione e la vaghezza (Miller, 2006): con questi due termini, si intendono, riprendendo Lefebvre, da un lato il dominio della *rappresentazione dello spazio*, dall'altro quello dello *spazio della rappresentazione*. Se la precisione è strumento della prima, un tentativo di organizzare funzionalmente lo spazio, l'altra risponde alla complessità del sociale come è vissuto ed esperito quotidianamente. Tanto maggiormente si rafforza e si diffonde il modo del potere di vedere. Come l'antropologo dello Stato James C. Scott (1998) ha evidenziato, in questo sguardo specifico viene a radicarsi l'identificazione, la classificazione e l'organizzazione del quotidiano attraverso la disposizione dello spazio nei suoi usi: la rappresentazione dello spazio tende a rendere leggibile il territorio e, con esso, la sua popolazione, riducendo però a una griglia interpretativa le pratiche sociali situate ed eccezionalmente complesse. Al tempo stesso, in questa semplificazione, sfuggono aspetti che non solo comportano il fallimento di grandi progetti di pianificazione ma che lasciano spazio anche alle possibili resistenze e alle contrapposizioni, al di là e sotto le maglie della leggibilità.

L'illeggibilità dei territori aiuta così a dare forma al concetto di vaghezza di Miller (2006): non una semplice incompletezza delle informazioni e delle descrizioni, ma al contrario una necessità di ricchezza ulteriore. La vaghezza è un principio di "immappabilità", con il quale non si vogliono negare le caratteristiche dei territori e delle popolazioni rappresentati dalle mappe, i loro confini, le presenze, le conformazioni, bensì si mette in discussione la precisione che li registra e li traccia. Applicando il concetto a un processo che è protagonista di questo lavoro, la vaghezza non implica l'incapacità di definire confini che frammentano lo spazio urbano, né si limita a mettere in dubbio che esso venga effettivamente tracciato attraverso pratiche di inclusione ed esclusione, di definizione e di controllo. Quanto l'idea di vaghezza implica è piuttosto una indissolubile differenza tra la rappresentazione cartografica e la realtà sociale, non nella precisione della riproduzione tecnica, ma nella stessa intraducibilità in segno (e rappresentazione stabilita) del confine: una mappa non può evidenziare il modo in cui gli

accessi sono differenziali, in base a come e a chi viene riconosciuto, a quali siano i contesti e le situazioni specifiche, quali opportunità, travalicamenti e forme di controllo possano essere agite, di quali altre pratiche interagiscano con gli atti che costituiscono il territorio.

In particolare, come due geografi di primissima importanza come Steve Pile e Nigel Thrift evidenziano, questo aspetto emerge particolarmente quando la cartografia passa dalla rappresentazione della spazialità a quella del sociale, e nel momento in cui l'oggetto di interesse non è più la configurazione o l'artefatto, ma i soggetti stessi (Pile e Thrift, 1995). Essi sono difficilmente mappabili per numerose ragioni e, in particolare, per l'assenza di precisi confini e per la loro continua riconfigurazione e ridefinizione. È il sociale a non prestarsi alla mappatura, perché esso non si basa sulla quantificazione che porta a contare gli individui come singolarità, ma piuttosto sulle posizioni differenti e talvolta conflittuali di ogni soggetto, posizioni che sono solo parzialmente temporalmente e spazialmente localizzabili. In dialogo con questa prospettiva, Pickles (2003: 12) "inverte il problema della mappabilità del soggetto", evidenziando come, a fronte di un'evoluzione continua degli strumenti, la logica radicata nella mappabilità rimanga, di passaggio in passaggio, sempre la stessa, esemplificabile come una corrispondenza del soggetto con lo spazio vissuto: il territorio, inteso come pratica di definizione di confini, ha così una funzione di contenimento e intrappolamento come radicamento e come identità spazializzata (Foucault, 2004 [1978]; Hillis, 1999).

Emerge così la necessità di evidenziare che lo spazio della rappresentazione lefebvriano sia sempre presente in ogni spazialità, anche in quei casi che maggiormente appaiono come scalari e governati in termini di pianificazione, siano sempre attraversati e vissuti completamente (Shields, 1998), ben al di là della loro funzionalità, attraverso la creazione di "altri spazi" (Soja, 1996). Attraverso questa prospettiva, è possibile creare un ribaltamento della logica tradizionale della mappa, così come individuare nuovi rapporti tra cartografia e pratica etnografica: il lavoro videoetnografico di Brown e Laurier (2005; 2006) evidenzia come, se nel periodo positivista di queste discipline esso fosse mirato a trovare, attraverso l'osservazione, i dati che avrebbero permesso di tracciare linee e descrizioni cartografiche di "ciò che c'è", esso può venire preso in senso costruzionista e post-strutturalista come "tracciare linee in divenire" (Ingold, 2011), ossia individuando possibilità invece di certezze e privilegiando alle quantificazioni e alle operazioni quantitative delle descrizioni qualitative. La mappa diventa allora un supporto tecnico, un modo per comunicare un'interpretazione: l'autorialità viene messa in primo piano e non celata dietro a una presunta oggettività data da metodi ritenuti

scientifici e altamente standardizzati, la descrizione e l'analisi fornita ha senso solo in relazione al testo in cui è inserita.

Le due mappe presenti nel testo possono essere lette in questo senso: la seconda di queste (figura 21) è, in un certo senso, la più classica. Essa, nel suo contenuto, replica e riproduce lo sguardo dell'istituzione, in questo caso comunale, prodotta da un atto formale come un Regolamento. Al tempo stesso, il mio realizzarla ha risposto a una mancanza: non esiste (o comunque, non è disponibile al pubblico) un documento cartografico ufficiale che riporti graficamente la divisione in tre zone del centro cittadino, ma solamente un elenco delle vie che rientrano nelle due zone di eccezione: quella con indicati gli spazi in cui la pratica artistica è "libera" e quella dove è vietata senza possibilità di deroghe. La terza zona non viene esplicitata con l'elenco completo all'interno del documento attuativo del Regolamento, ma si individua per esclusione e riguarda qualunque area dell'unità amministrativa corrispondente al centro città (ricalcata, grosso modo, a partire dal solco della cinta muraria della città) e ritenuta per intero area di particolare interesse pubblico.

Sia l'assenza di una mappa ufficiale di queste aree, sia il fatto che una delle tre aree rimanga non esplicitata con un elenco dettagliato, ma semplicemente dedotta per esclusione, fa sì che non esista una rappresentazione visuale dello squilibrio tra le differenti zone. Anche la scelta della superficie aerea con i tre colori interviene in questo senso: lo scopo è quello di evidenziare il più possibile lo squilibrio nelle superfici, e soprattutto, di fronte a un regolamento precedente che prevedeva una pratica libera all'interno di tutta la città, evidenziare quanto siano spazialmente limitate le aree di libera esecuzione delle discipline artistiche: in questo senso, l'intento della mappa non si pone come neutro e descrittivo, ma è politico e interpretativo.

La prima mappa presente nel testo (figura 8), al contrario, si pone come più problematica: quanto viene realizzato è il posizionamento, su una mappa tradizionale come integrazione di uno stradario con delle immagini satellitari della città, degli *spot* in cui vengono realizzate le discipline. Se prima, pur nella sua semplicità, l'operazione avrebbe potuto essere considerata di disvelamento di un meccanismo di governo dello spazio urbano, in questo caso l'operazione realizzata è di individuazione e segnalazione di pratiche effimere, che si svolgono in contesti interstiziali, e rischia di diventare una forma di segnalazione della loro posizione. Pur essendo un rischio presente nello strumento, credo che nelle modalità di realizzazione ci siano degli elementi di riflessività, che pur non fornendo risposte certe a questo rischio, cercano di rendere conto dell'attenzione fatta nei confronti dello strumento e delle forme di sapere che genera, e nel rapporto problematico tra pratiche effimere e la loro rappresentazione. Il primo aspetto,

riguarda l'autorialità: la mappa non è stilata esclusivamente da me, ma è frutto di conversazioni e interviste con i partecipanti, che mi hanno segnalato i punti maggiormente significativi da posizionare sulla mappa, così come, con alcuni di loro, ho discusso del risultato, chiedendo loro cosa ne pensassero, se la rappresentazione poteva essere rappresentativa dei loro spot e delle geografie urbane della loro disciplina. L'attenzione è stata posta, in particolare, nel tentativo di riflettere insieme, nel momento in cui il lavoro venga divulgato e reso pubblico, se ci fossero informazioni nella mappa e nel testo che potessero creare problemi a qualche praticante. In ogni caso, prima ancora di queste negoziazioni con i partecipanti, ho ritenuto necessario eliminare i siti in cui si verificano pratiche e forme di resistenza che possono essere considerate come illecite e che non siano per certo già state oggetto di segnalazioni³⁰.

Oltre al tentativo di aprire ai partecipanti il processo di scrittura della mappa, conferendo loro un ruolo al tempo stesso di autori e revisori, in un tentativo pur parziale di condivisione, è da evidenziare un'altra scelta, che ritengo importante nell'argomentare l'uso di questa immagine. Essa riguarda la modalità grafica di localizzazione, che risulta volutamente approssimativa: anche a fronte di sistemi di geolocalizzazione precisi quanto facili nell'utilizzo (così come è stato fatto, ad esempio, negli areali della figura 21, la quale, pur risentendo nella resa grafica della definizione dell'immagine, ricalca con precisione le vie segnalate), ho scelto di usare segni grafici più evocativi che indicativi, in modo che la presenza potesse rispondere a un'area della città, ma non individuare il sito preciso. Come approfondirò nel paragrafo 3.1, dove l'immagine è contestualizzata, l'uso analitico della mappa è per dare una visione di insieme che volutamente non scenda nel dettaglio, interrogando la mappa focalizzandomi più sulle sue assenze che nelle presenze. Questo aspetto, così come la scelta di non segnalare alcuni siti ritenuti particolarmente sensibili, fa sì che, come suggerito dalle metodologie femministe (McLafferty, 2014; Desai, 2015), *queer* (Brown e Knopp, 2008) e post-coloniali (Jackson, 2014), vengano disinnescati i meccanismi di leggibilità della mappa in termini quantitativi della cartografia (Monmonier, 1991). Ad essere messe in discussione sono l'omogeneità, ossia l'utilizzo dei medesimi criteri per ogni porzione e per ogni indicazione fornita; la monovocalità, garanzia che i segni e le sensibilità della segnalazione siano, per ogni parte della mappa uniformi e mossi dagli stessi interessi; la densità come criterio su cui fare considerazioni di calcolo.

³⁰ Per un'argomentazione più approfondita sulle implicazioni di questa pratica, inserita in un'argomentazione più generale sulla sensibilità che ho provato a tenere tra la necessità "scientifica" di una descrizione più dettagliata possibile e la cura delle relazioni, così come dei contesti socio-spaziali, che ho attraversato con la mia ricerca per oltre un anno, rimando al prossimo paragrafo (2.9), incentrato sulla pratica di scrittura.

È però necessario evidenziare come, anche se nel testo sono presenti esclusivamente solo due mappe, nella pratica di ricerca esse abbiano avuto un ruolo di maggiore importanza: più volte, durante le osservazioni partecipanti mi sono ritrovato ad avere a che fare con mappe, sia nella produzione, sia nella consultazione.

Solo in parte questi utilizzi erano realmente pensati come scelte precise: per la gran parte le mappe si proponevano come strumenti quotidiani e come un modo di pensare e di riassumere velocemente (ad esempio, negli appunti veloci realizzati durante le osservazioni, in attesa della scrittura delle note di campo). Gli esempi possono essere moltissimi: i punti di ritrovo comunicati direttamente attraverso posizioni satellitari, l'uso di applicazioni di mappe per spostarmi e orientarmi in città e in quartieri non ben conosciuti, l'integrazione nelle conversazioni e nelle discussioni, per dare subito un'idea delle coordinate spaziale di ciò che si sta parlando, o approfittando nelle riprese "street view" che alcune applicazioni per smartphone integrano per far vedere un edificio, uno spiazzo, uno scorcio. Oltre a questi, la comodità di disegnare negli *sketchnotes* una mappa, anche approssimativa, che schematizzi la strada, in cui inserire velocemente le principali informazioni di contesto, realizzando un quadro di insieme che permetta poi di descrivere il sito nelle sue disposizioni spaziali e le pratiche in base a spostamenti abbozzati sul momento con poche linee.

Stephen Hall (1993) parla di un'evoluzione di una "ragione cartografica": si mappano spazialità, aree, città, risorse, territori, così come dinamiche sociali, mutamenti nei processi culturali, fino a mappare il soggetto stesso, il suo corpo anatomico, le sue connessioni e i suoi network, la sua ecologia. La mappa diventa il simbolo di un modo di pensare e di conoscere, la produzione di informazioni attraverso uno sguardo zenitale e distaccato, che cerchi di cogliere la globalità attraverso sintesi e visioni immediate dell'insieme e non dei nessi viene considerata come una caratteristica della contemporaneità, non solo un processo politico in atto, connesso con il governo dei corpi e degli spazi, ma un modo di comprendere molto più capillare e diffuso.

Questa capillarità, guidata anche dall'accessibilità tecnologica alla mappa, non è dunque solo questione di pragmaticità dello strumento, ma più profondamente un tipo di immaginazione spaziale e un modo di pensare i contesti: la necessità di pensare in direzione di uno *spatial turn* non è solo una necessità che fa parte di un approccio teorico o una guida per le pratiche di ricerca, ma richiede anche di rileggere il proprio incorporamento e le relazioni quotidiane nella ricerca e oltre essa, evidenziando il modo in cui sono spazializzate ed informate spazialmente (Paulston e Liebman, 1994). In altre parole, si tratta di riconoscere i discorsi spazializzati che

attraversiamo e riproduciamo nell'ottica di una politicITÀ che si può esprimere attraverso possibilità immaginative (Soja e Hooper, 1993: 184). La critica alla cartografia e la necessità di decostruire le mappe suggerita da Harley non si limita alla produzione ufficiale di carte e di sapere geografico, ma riguarda in senso molto più ampio lo sguardo con cui ci relazioniamo ai processi: di fronte alla possibilità, sempre più accessibile, di assumere una prospettiva che vuole essere zenitale, riducibile a una griglia per i nostri scopi, che possono essere guidati dalla volontà di controllo e di individuazione, così come da criteri di efficacia, di immediatezza e di praticità, è richiesta allora, per un uso riflessivo degli strumenti, continuare ad interrogare i propri percorsi, le proprie descrizioni e interpretazioni nel rapporto tra rappresentazione dello spazio e spazio della rappresentazione.

2.9 “L’etnografia come prodotto”: stili e scelte nella scrittura della ricerca.

Ethnographic writing can often be a frustrating business [...]. But it is not easy to produce a linear text from the host of data, impressions, memories and ideas that inhabit the ethnography. Starting and finishing the text, constructing a coherent account that does justice to the complexities of everyday life, ordering themes and events, providing adequate details and evidence (Hammersley e Atkinson, 2007: 193-194).

Con queste frasi, Atkinson e Hammersley aprono il paragrafo del loro importantissimo e più volte rieditato manuale “Ethnography: Principles in Practice”. Questa sensazione, che giustamente i due autori riconoscono con una sensazione, prettamente individuale per quanto possa essere condivisa con molte ricercatrici e ricercatori (non esclusivamente etnologi), che si unisce a un rapporto con la complessità del processo di ricerca e di scrittura che è specificamente etnografico.

Come detto in precedenza, Sanjek (1990) parla di due etnografie, tra loro intersecate, l’etnografica come processo e l’etnografia come prodotto. In entrambi i significati, la scrittura è una pratica assolutamente centrale.

Il prodotto etnografico classicamente è pensato come uno scritto: nonostante il film etnografico (Ruby, 2000; Pauwels, 2006), ormai consolidato nella tradizione disciplinare antropologica e che sta lentamente facendosi spazio nel più largo campo delle scienze sociali, sociologia compresa, ampia parte della produzione accademica etnografica è pensata in termini di elaborati testuali, monografie, tesi, contributi in riviste, relazioni e dossier di ricerca.

Al tempo stesso, anche pensando al processo etnografico, esso è altrettanto incardinato intorno all'atto dello scrivere: l'esperienza vissuta durante le osservazioni partecipanti, nel vivo del contesto, nelle interazioni, nelle relazioni con i partecipanti e nel divenire degli eventi vengono costruite all'interno delle note di campo. Come le metodologie femministe hanno evidenziato (si veda, in particolare, Stack, 1996), questo aspetto è centrale: la stesura delle osservazioni è sempre atto di selezione, riduzione, semplificazione della complessità dell'esperienza, e come pratica è guidata da interpretazioni di quanto si è vissuto ed esperito, guidato da criteri epistemologici precisi. La scrittura attraversa ogni fase del lavoro ed è attività quotidiana, a partire dai primi appunti e schemi realizzati nel corso delle osservazioni, fino alla stesura di vere e proprie note. Cosa scrivere e come scriverlo (aspetti strettamente connessi e interattivi) costruisce il tipo di sapere che viene prodotto nel processo etnografico e che viene comunicato attraverso i suoi prodotti. Il modo in cui nel testo sono riportati, selezionati ed editati i diari di campo e gli estratti delle interviste è allora un nodo molto importante nella pluralità di scelte che ho dovuto affrontare: alcune di queste si sono poste immediatamente come questioni da risolvere, altre si sono poste man mano che si avanzava nella stesura del testo. Un esempio di queste scelte riguarda il riportare o meno linguaggi gergali, termini offensivi e parolacce, sia contenuti negli estratti di intervista, sia nelle note di campo. La questione ha portato a dover riflettere sulla performatività di ogni singolo termine, tra quelli che possono essere rapporti di privilegio, se non esplicitamente di dominio, diventati linguaggio comune (e perfino linguaggio considerato educato e politicamente corretto, come l'espressione "di colore", nella sua riproduzione dei meccanismi di invisibilizzazione della "bianchezza"), di peculiarità locali e culturali (come il ricorso al dialetto, ma anche alla inedita comunicatività della bestemmia veneta, difficilmente comprensibile altrove), così come forme linguistiche di resistenza (come, ad esempio, il termine "sbirro" usato nel momento in cui il ricordo di un episodio di quello che è stata vissuta come una intromissione illecita e immotivata da parte delle forze dell'ordine). La scelta di lasciare questi termini così come sono usati è allora in accordo con quanto suggerito da MacLure (2008): essa non risponde a un tentativo di "verismo", al desiderio di proporre una descrizione obiettiva, ma al riconoscimento di "come le voci possano essere troppo corte, o andare troppo lontano" (ibid.: 97): la loro espressione, compresa l'inadeguatezza e il fastidio che può provocare in certi contesti una determinata parola, è produttiva di contesti e relazioni, offrendo anche spunti su punti di vista, posizionamenti politici e valoriali.

Dalla crisi della rappresentazione nella ricerca, l'etnografia si configura come una conoscenza discorsiva più che empirica (Marcus e Fisher, 1986; Fiske, 1991): la discorsività della ricerca

evidenzia come, all'interno delle etnografie non venga descritta una realtà, ma sia produttivo di un modo di pensare il sociale nei processi e nelle dinamiche che ne sviluppano l'interpretazione del ricercatore e, in un'ottica maggiormente partecipativa, dei partecipanti stessi con cui vengono condivise le differenti fasi della ricerca.

In questo paragrafo saranno allora condivise brevemente delle scelte che sono state realizzate nel momento della scrittura, con l'intento di ripercorrere il modo in cui queste siano state prese, in modo di dividerne una lettura e suggerirne l'interpretazione.

La questione centrale è il quesito, irrimediabilmente irrisolto e non risolvibile in un testo nel momento stesso in cui è strettamente legato all'atto stesso di scrivere, ha a che fare con l'imposizione dell'autorialità, che Foucault pone nell'introduzione alla seconda edizione di *Storia della follia nell'età classica*, che vede nella scrittura della prefazione come un atto violento di restringimento della pluralità di interpretazioni e nel commento dell'autore alle sue analisi un modo per disciplinare le possibili "letture selvagge" che portano l'interpretazione altrove rispetto agli intenti dell'autore stesso (Foucault, 1976a).

Senza pensare di poter porre una soluzione definitiva, neanche parzialmente, ho cercato di mettere in atto una pratica di scrittura che cercasse di essere consapevole delle problematiche evidenziate dalla scrittura.

Un primo tentativo riguarda, in un modo invero abbastanza "canonico" nella scrittura etnografica è quello di cercare di dare al testo un effetto multi-vocale alternando la mia interpretazione con la voce delle e dei partecipanti, attraverso estratti di intervista, commenti, brani di conversazioni. Inoltre, i brani del diario etnografico permettono di ricostruire un dialogo anche tra differenti momenti della mia voce: mettendo in dubbio la coerenza, è possibile evidenziare la processualità del lavoro, i percorsi e i cambi di prospettiva, racchiusi in un lasso di tempo tra la data della scrittura della nota e quella dell'elaborato etnografico, nel quale si sono succedute una serie di eventi, di incontri, di letture, di discussioni, capaci di modificare le interpretazioni e le posizioni, ma anche un differente processo, linguaggio e postura rispetto al testo. Il fatto stesso che i diari etnografici siano utilizzati come estratti, sconnessi dal percorso di scrittura e ricollocati in un testo con una direzione e un'intenzione differenti permette di evidenziare una frattura tra le voci etnografiche.

Come richiesto da una consapevolezza della crisi della rappresentazione nella produzione "scientifica", gli estratti allora non servono a mostrare dati raccolti a supporto di una tesi o di un'ipotesi, ma intendono piuttosto essere parte di un testo che permetta di comunicare da quale

punto di osservazione l'interpretazione proposta è stata sviluppata e, al tempo stesso, di favorire quelle "letture selvagge" che sfuggono al controllo dell'autore, che partono dall'intuirsi di altre possibili strade, a partire da quanto viene evidenziato nel testo e non approfondito nelle successive analisi, preferendo altri percorsi interpretativi, o ricostruendo cosa, nelle scelte, sia stato escluso.

In quest'ottica, come parzialmente già evidenziato, le fotografie (e i fotogrammi presi dai video) sono utilizzate nel testo come note visuali permettono di aprire altre interpretazioni differenti rispetto a quelle previste, anche grazie a una potenzialità suggestiva dell'immagine che coinvolge emotivamente e sensorialmente in modo differente rispetto al testo scritto.

Ovviamente, la pratica della scrittura non ristabilisce un equilibrio, lasciandomi il compito e il potere di scegliere quali voci inserire nel testo, come selezionarle, quali tagli realizzare nel loro editing per renderli più efficaci all'interno del contesto in cui vengono inseriti. A questo squilibrio, ho provato a contrapporre un tentativo di condivisione: per quanto riguarda gli articoli e le presentazioni a conferenze, ogni volta che inserivo nel *paper* o nelle *slide* della presentazione una citazione diretta, una nota del diario riguardante il partecipante o una foto che lo ritraeva, dividevo con lui sia l'estratto sia all'interno di quale discorso sarei andato ad inserirla. Questa abitudine non è stata intrapresa per una conferma del dato, una procedura di validazione da parte dei partecipanti e di consenso all'uso delle loro parole o immagine, anche se è stata talvolta l'occasione per spiegare meglio pratiche di ricerca che non erano risultate chiare e mi abbia dato in altri casi modo di comprendere meglio il significato dello scambio, ad esempio comprendendo l'importanza per il soggetto di elementi che, a una mia lettura potevano sembrare marginali e che, per limiti di spazio e scelta editoriale e stilistica decidevo di togliere. Lo scopo, piuttosto, era partire dalla scrittura per condividere analisi e interpretazioni, usando il pretesto della scrittura come punto di partenza per aprire discussioni, anche collettive, su determinati aspetti, ricevendo risposte, spunti ulteriori o punti di vista alternativi e mettendo alla prova la mia capacità argomentativa. Purtroppo, questo processo non può che essere stato solo abbozzato, considerando i tempi imposti della scrittura della tesi che hanno comportato l'impossibilità di rendere maggiormente partecipativa la fase della scrittura dell'elaborato finale, se non in aspetti considerati particolarmente delicati, riguardanti le pratiche e le biografie dei partecipanti.

Come un'ampia letteratura etnografica riguardante l'etica del ricercatore ha evidenziato, nella ricerca etnografica si sviluppano una pluralità di questioni etiche (Murphy e Dingwall, 2001; Etherington, 2007; Madison, 2011), in cui il processo di ricerca si relaziona, per fare due

esempi particolarmente rilevanti, con situazioni di fragilità oppure con infrazioni della legge. La profondità etnografica permette, con molta più facilità che con altri approcci, di accedere a situazioni quotidiane che aprano la possibilità di vivere direttamente, oppure poter comprendere, aspetti delle pratiche e nelle vite dei soggetti usualmente occultati, rivelati in seguito a un rapporto di fiducia (Ellis, 2007) e in una situazione che potrebbe essere definita confessionale (Van Maanen 1988; Tell, 2010).

Anche se, almeno a una prima impressione, le pratiche e i soggetti che hanno partecipato alla mia ricerca non rientrano pienamente nei classici gruppi “svantaggiati” e “marginali” con cui la ricerca etnografica si misura e intorno ai quali i manuali di metodo incentrano i capitoli sulle problematiche etiche, l’intento è quello di mettere in atto, nelle relazioni e nei contesti della ricerca un’etica della cura (Pillow, 2003; Frisina, 2013), per cui i modi in cui trattare tali episodi e vicende ha richiesto una condivisione con i partecipanti. A partire da questi scambi, una serie di differenti tattiche sono state adottate in determinati passaggi, che si aggiungono al consueto uso di nomi scelti dai partecipanti stessi, così come da loro scelte sono anche la descrizione della pratica svolta riportata nelle parentesi degli estratti³¹. In questo senso, si è cercato di dare attenzione a rendere il meno riconoscibili possibili i protagonisti, inserendo elementi “fittizi”, eliminando riferimenti che rischiassero di essere eccessivamente specifici e identificativi, combinando partecipanti della ricerca, in alcuni casi sentendo necessario “sdoppiare”, nel momento in cui ruoli pubblici o eventi che hanno avuto rilievo ad esempio sulla stampa locale, rivelassero l’identità del protagonista non solo relativamente all’estratto e alla posizione o all’episodio in cui è riconoscibile ma, in maniera consequenziale, in ogni contesto ed episodio raccontato, rischiando così di rendere riconoscibili ogni altro partecipante della ricerca.

Il tentativo di relazionarmi con il concetto di autorialità viene allora, da un lato, affrontato cercando di tenere il processo di ricerca il più aperto possibile ai partecipanti, dall’altro lato attraverso un tentativo di scrittura riflessiva che cerchi di evidenziare anche nello stile di scrittura e nelle scelte retoriche: l’uso della prima persona singolare, preferita a forme distaccate e neutre del parlare ad esempio colloca nel campo etnografico così come nei dibattiti teorici (Colombo, 1998), evidenzia come la ricerca parta da prospettive parziali e prese di posizione interpretative che, come già affrontato nel paragrafo 2.5, non si limitano al processo di ricerca come fosse esterno e “isolabile” dalla biografia e dalla ricerca.

³¹ In appendice, è presentata una lista dei partecipanti della ricerca, in cui propongo una descrizione sintetica, che dia una visione sull’età, sulle professioni, sulle differenti modalità di vedersi come praticante e piccole suggestioni per poter meglio “immaginare” il soggetto.

Cap 3. Territori nella città: uso degli spazi, costruzione dei luoghi e conflitti territoriali

In questo capitolo intendo affrontare le configurazioni spaziali che emergono dalla pratica della giocoleria e delle performance di strada, dello *slacklining* e del *parkour*. Per fare ciò, assumerò come punto di partenza della riflessione l'evento urbano, intendendo con questo concetto il momento temporale in cui la pratica viene espressa: la temporalità della pratica è infatti fondamentale nella definizione della connotazione spaziale, sia intesa come immediatezza, nell'istante stesso in cui le pratiche urbane appaiono, manifestandosi e diventando visibili nella loro performance, sia in termini di *long durée* dei processi storici in cui esse sono inserite e configurate.

Come abbiamo potuto approfondire nel primo capitolo, lo spazio urbano è caratterizzato, da sempre, da una contrapposizione tra differenti temporalità e spazialità, e la contrapposizione della stabilità delle architetture con il procedere mutevole delle interazioni e della vita sociale è elemento definitorio dello stesso concetto di urbano. In questo quadro generale, le pratiche effimere non si limitano ad essere esemplari per il loro modo di attraversare questa differente produzione congiunta di tempi e spazi, nell'azione reciproca tra durata e transitorietà: esse, ancor di più, rendono visibili le possibilità di superamento di questa produzione, creando delle strutture temporanee e dei flussi che perdurano il momento stesso della performance che li genera. Questo processo prende forma nell'evento, inteso come risultato delle direzioni e delle interazioni diverse, che ha una capacità di trasformazione nella transitorietà, che si dispiega attraverso la realizzazione nel presente ma che ha la capacità di agire sulle relazioni tra gli elementi che lo compongono nel passato e nel futuro (Madanipour, 2017). L'evento dunque non è sospeso nel vuoto, come qualcosa che semplicemente "accade", ma è la relazione tra l'accaduto e il contesto e il sistema simbolico in cui esso si manifesta (Sahlins, 1985; Niehaus, 2013): in altre parole, è l'assemblaggio di pratiche situate e contestuali, composizioni spaziali, capacità generative delle relazioni e dinamiche stratificate e multiformi di composizione delle forze sociali e del controllo (Pavoni, 2018).

Porre attenzione all'evento permette allora di indagare i siti in cui le pratiche prendono forma nel loro essere performate, senza considerarli esclusivamente uno "scenario" vuoto, sfondo nel quale si configura il sociale, ma attuando un tentativo di tenere insieme i diversi livelli in cui il rapporto tra pratica, corpi e spazialità si articolano, al fine di mostrarne le connessioni.

Attraverso l'idea di partire dalla manifestazione nello spazio pubblico dell'evento, il mio intento è quello dunque di muovermi nel solco del cosiddetto *spatial turn* (Warf e Arias, 2008; Whitters, 2009) così come definito da Soja (2009: 11) consistente in una sfida, al tempo stesso epistemologica e ontologica, di contrastare l'errore, commesso per tutto l'arco della storia delle scienze sociali, di gerarchizzare nella comprensione dei fenomeni il rapporto tra tempo e spazio, limitando e marginalizzando il secondo a favore del primo. Al contempo, attraverso l'evento, intendo mettere in dialogo i concetti di spazio, luogo, territorio per evidenziarne le specificità e mostrarne le connessioni e gli intrecci che si realizzano tra loro su scale differenti: pur fondamentali nel riportare al centro la dimensione situata e nel raccontare aspetti specifici delle pratiche che costituiscono le formazioni sociali, e nonostante una portata analitica di primaria importanza, ognuno di questi concetti inquadra l'esperienza e seleziona solo alcuni suoi aspetti, in una parzialità iscritta nelle loro definizioni e genealogie scivolose e talvolta ambigue, che necessitano, per farne un uso informato, approfondimenti e vicendevoli integrazioni. Seguendo Thrift (1996: 3), partire dalla ricostruzione dell'evento diventa allora il terreno su cui lavorare per comprendere la forma e i confini delle soggettività che agiscono nelle formazioni spaziali. Esso, in particolare, permette di mantenere la ricchezza analitica di quegli strumenti concettuali, mettendola a dialogo con la dimensione esperienziale, in cui spazio, luogo e territorio vanno a fondersi, unirsi e celarsi vicendevolmente nella presunta naturalità e scontatezza del sito.

In questo modo, è possibile sviluppare una lettura che sia comprensiva dei processi di rappresentazione, ma integrandoli con dimensioni sensoriali, visive, emotive (Thrift, 2008b; Dirksmeier e Helbrecht, 2008), senza ridurre la complessità delle relazioni e delle costruzioni nella formazione spaziale, come accade in approcci più o meno esplicitamente cognitivisti (Vannini, 2015), ai soli processi di significazione. L'evento è allora un modo per valorizzarne la natura di azione contestualizzata e, in quanto tale, sempre corporea e locale: in questi due aspetti stanno una serie di elementi, al tempo stesso conoscitivi e pratici, che sfuggono alla rappresentazione e alla verbalizzazione (Crouch, 2001; Lorimer, 2010), e che sono parte del modo di trasformare e abitare i siti con le pratiche: il visuale, il sensoriale, il cinetico, l'iconico, il tattile, l'affetto, il ritmo, l'immaginato sono allora alcune parti di questa formazione sociale della spazialità che proveremo, a partire da qui, a rendere conto nel racconto etnografico.

Per approfondire questo approccio, il capitolo è inaugurato da una cartografia della giocoleria, del *parkour* e dello *slacklining*, in cui sono riportati, attraverso tutti i limiti teorici e metodologici delle mappe (si veda il paragrafo 2.8) i siti in cui gli eventi che hanno dato il via

alle osservazioni partecipanti sono accaduti. I punti specifici in cui le discipline sono state realizzate, talvolta rappresentabili in maniera puntuale, talvolta richiedendo piuttosto un'indicazione di aree e di soglie, permettono di fornire una prima lettura, attraverso uno sguardo che cerca di cogliere connessioni nella totalità, dei fenomeni e dei processi presi in considerazione, collocandoli nel tessuto urbano di Padova.

Considerata però l'impossibilità e l'inadeguatezza della pretesa di una visione onnicomprensiva, dopo la mappatura iniziale, cercherò di decostruirne l'unità nei paragrafi successivi, andando nel dettaglio delle formazioni spaziali che sono originate negli eventi, focalizzandosi direttamente sulle azioni nel contesto (Thrift, 1996), nella loro interazione situata.

L'esperienza del sito come elemento unitario, congiunzione degli aspetti materiali dello spazio, narrativi dei luoghi e degli atti politici dei territori, è fondamentale per la lettura del modo in cui le pratiche interagiscono e costruiscono il proprio contesto a partire dalla percezione dell'ambiente come una realtà, nella forma che Foucault (1969: 34) chiama "l'oro puro delle cose così come sono". Nel sito, vengono a congiungersi dunque pratiche, soggettività, oggetti e culture materiali, discorsi, linguaggi.

L'immagine che emergerà dal capitolo non potrà essere dunque lineare: in questo movimento tra piani e concetti differenti, non è possibile tracciare un prima e un dopo chiaro, né tantomeno causale.

Lo spazio materiale in cui le discipline vengono realizzate, temporalmente precede le pratiche che lo attraversano. Al contempo, è generato socialmente da esse: le attività che si realizzano nello spazio urbano non si limitano a modificarlo, ma offrono gli strumenti di conoscenza che lo rendono comprensibile, attraverso la definizione di (in)visibilità, rilevanze, elementi di percezione e comprensione. Il luogo è una costruzione di senso che non può essere considerata, pena cadere in un cartesianesimo ingenuo, come esclusivamente narrativa, ma si muove, pur eccedendoli, nei confini del materiale e del sociale (Cresswell, 2014); il territorio, inteso come atto e pratica di definizione e travalicamento di aree ed usi dello spazio attraverso produzione normativa e di confini (Brighenti, 2010a; Raffestin, 2012), è direttamente connesso con la percezione soggettiva, individuale o collettiva, di emozioni e affetti che definiscono il modo di sentire e sentirsi nello spazio; gli immaginari delle discipline al tempo stesso non si limitano allo spazio specifico in cui i praticanti svolgono le proprie attività, ma da un lato contribuiscono

a plasmare, su scala translocale, la pratica situata, dall'altro vengono fortemente cambiati, riadattati, reinterpretati in base al contesto e alle contingenze.

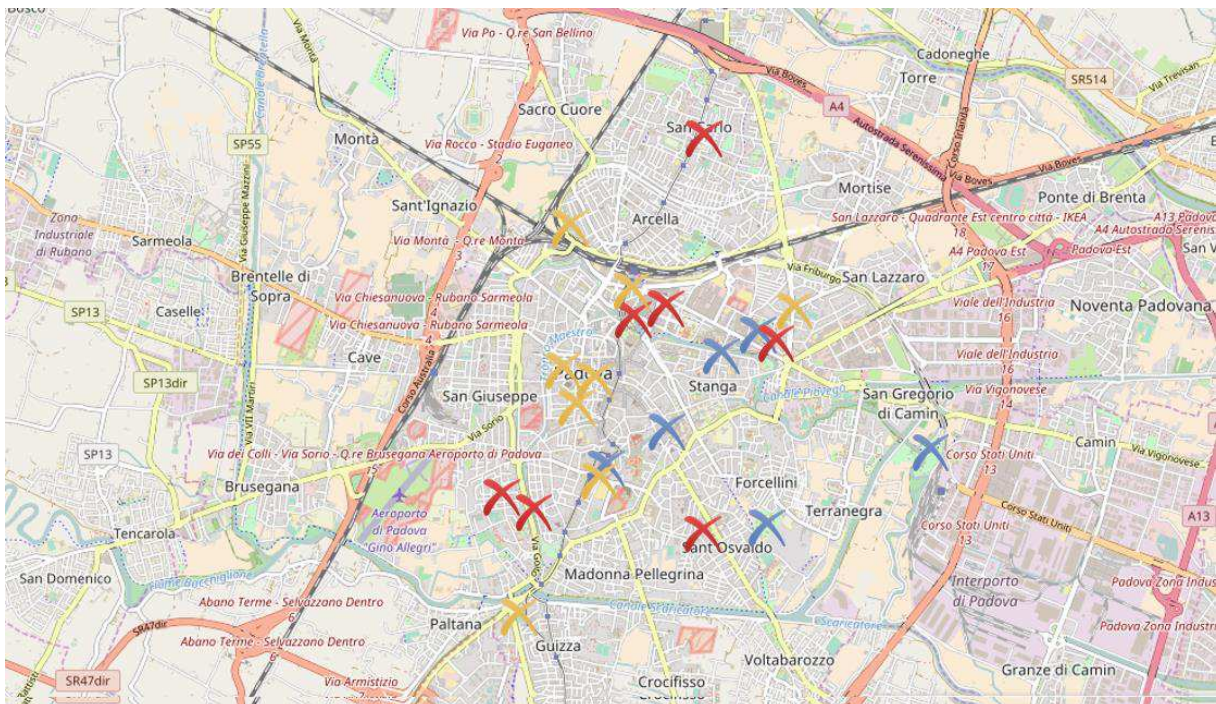
Il modo in cui i differenti piani e le differenti formazioni spaziali vengono attraversati nelle esperienze e nei vissuti crea ulteriori rimescolamenti all'interno di un dato-per-scontato fenomenologico del sito che è, anche, lo spazio di produzione delle modalità "naturali" di concezione dello spazio e di forme di biopolitiche di governo della spazialità e dei soggetti che le vivono. Questo sovrapporsi e giustapporsi di spazi, luoghi, territori richiede allora, all'interno del capitolo, un continuo gioco di rimandi e di connessioni, che ora anticipano le relazioni teoriche ed empiriche, ora le rinviando a una descrizione successiva. Se, come scrive Tiquun (2010: 216, in Pavoni, 2018) "*Rather than new critiques, cartographies are what we need*", queste cartografie non possono essere mappe pronte all'uso: piuttosto, esse richiamano alla mente la "Metagraphie Influentielle" di Ivan Chtcheglov (meglio conosciuto con lo pseudonimo di Gilles Ivain): il teorico e artista situazionista, nel contesto della mostra lettrista³² alla Gallerie du Passage, nel 1954, presenta un'opera in cui, al contrario delle più celebri mappe della *dérive* di Guy Debord, non è basata sugli spazi vuoti e sui movimenti che essi suggeriscono, ma un ricco strato di sovrapposizioni spaziali, con un collage di sezioni del mappamondo, arcipelaghi e isole sovrapposte alla mappa della metropolitana della città francese: l'altrove è allora ovunque, raggiungibile e costruibile nel quotidiano, attraverso il perdersi nell'esplorazione dell'urbano (Careri, 2006).

Al tempo stesso, quell'altrove, la possibilità di raccontare luoghi differenti e produrre alternative, quotidiane e radicali, è possibile solo collocandola nella materialità dello spazio urbano, nelle sue strutture e nelle sue dinamiche di potere. La deriva suggerita nella cartografia ivainiana è allora un movimento continuo, in cui contemporaneamente ci si sposta in luoghi, spazi, territori attraverso copresenze e contemporaneità, negli elementi di congiunzione e di sovrapposizione. L'evento urbano accade in un sito che permette di accedere a pluralità di fenomeni spaziali, sviluppati su piani differenti, in grado di mettere in discussione la forma della città.

³² Oltre al contenuto teorico e politico che è stato approfondito parzialmente nel corso del primo capitolo in particolare della città ludica, l'Internazionale Situazionista ha dato importanti contributi anche al clima artistico degli anni Cinquanta. In accordo con il movimento lettrista, dal quale si sono formati, per poi scindersi, i situazionisti consideravano arte, letteratura, pratica politica insurrezionale, teoria sociale come una posizione intellettuale che non richiedesse di essere categorizzata e divisa, ma in continui incontri e processi di influenza. In particolare, nella produzione dei suoi maggiori esponenti (tra i quali, Guy Debord, Raoul Veneigem, Gilles Ivain, Constant) il modo di affrontare la deriva come esplorazione psicogeografica permette di evidenziare con particolare enfasi queste interconnessioni e la dimensione fortemente performativa del movimento. Per approfondire, oltre ai testi indicati nel primo capitolo, si rimanda a Sadler (1998); Wark (2015); Noys (2013).

3.1 “Spot” del quotidiano: contesti urbani e siti delle discipline a Padova.

Un primo livello di lettura delle discipline nello spazio urbano suggerisce di partire dalla mappatura degli spazi, cercando di osservare le geografie e gli assi di diffusione, letti nel loro insieme. La scelta singola del sito è congiunturale, di volta in volta plasmata da un insieme di forze, con intensità, origine e direzioni differenti, provenienti da dinamiche che attraversano congiuntamente spazi, luoghi e territori e che, in quanto tale, riproveremo a leggere in conclusione. È nel loro insieme che le scelte dei siti permettono di individuare alcune letture complessive che possono diventare un punto di partenza per l’analisi.



[figura 8]. Mappa degli spot di maggiore frequentazione delle tre discipline: in azzurro, i siti dello *slacklining*, in rosso del *parkour*, in giallo delle arti di strada.

Come anticipato nel capitolo metodologico (si veda paragrafo 2.8), la mappa fornisce una rappresentazione ben lontana dall’essere neutra, e la sua storia, le sue procedure nel generare e comunicare conoscenza e il tipo stesso di conoscenza generato sono ben lontani dall’essere neutre, radicate come sono nelle dinamiche e nei dispositivi di governo e controllo. Nel suo “denunciare” esclusivamente la presenza e la densità, la mappa non racconta nulla riguardo la qualità dei suoi punti, il valore simbolico e di significato a cui è attribuito, né tantomeno racconta il rapporto tra le pratiche mappate e le altre attività e pratiche che condividono gli stessi siti, che rimangono invisibili nella rappresentazione e che, con gradi differenti, creano territori che fanno sì che le discipline mappate siano più o meno legittimate, stabili, riconosciute.

Pur essendo disegnata a partire da un criterio arbitrario di selezione, sulla mappa sono segnati gli spazi di maggiore rilevanza delle discipline, basandomi sulle osservazioni rilevate, sulle segnalazioni e sulle conversazioni coi partecipanti nel corso della ricerca di campo, nonché a loro correzioni e integrazioni direttamente sulla mappa, una volta condivisa con loro, non è assolutamente da escludere che possano esserci altri spot di una o di tutte e tre le discipline in cui si possano incontrare praticanti. Nonostante questo, attraverso la mappa mi è possibile dare una rappresentazione complessiva di come siano diffusi i siti in cui vengono realizzati *parkour*, *slacklining* e giocoleria.

Già da questa prima ricostruzione, è possibile vedere alcune caratteristiche geografiche e, per così dire, strutturali della disposizione della pratica di giocoleria, *slacklining* e *parkour* nel contesto padovano: ad esempio, tutte e tre le discipline, hanno spot anche molto centrali e altri decisamente più periferici, anche se su rapporti tra loro differenti: se per le arti di strada la maggior densità di spot è concentrata “dentro le mura” della città, nel centro storico, nelle vie più rappresentative ed iconiche della città, presentando solo qualche indicazione di luoghi, altamente significativi per gli artisti padovani o almeno, per alcuni di loro, ma più sconnessi e meno frequentati, al contrario *parkour* e *slacklining* hanno gran parte dei loro spot nei quartieri, e solo alcune occasioni di ritrovo e pratica nel centro cittadino.

Le arti di strada, del resto, cercano punti di grande passaggio di persone, che abbiano la possibilità di fermarsi ad osservare il loro spettacolo, o che semplicemente, possano passarci vicino, venendo colpiti anche per poco tempo dalla musica e dai suoni dell’esibizione. Il centro città, le vie del centro e specialmente quelle a traffico limitato, diventano allora le aree più interessanti per gli artisti, soprattutto nei fine settimana: qui gli artisti possono inserirsi in un contesto urbano denso di attività commerciali, artistiche e turistiche, in cui ci sono altri eventi, e in un periodo della settimana che, usualmente, viene dedicato al riposo e in cui, si presuppone, si sia maggiormente disposti a svagarsi.

Questa domenica il Liston mi sembra più frequentato del solito, nonostante faccia un gran freddo. Davanti al palazzo del Comune è stato già da tempo allestito l’albero di Natale, intorno al quale dei volontari di qualche associazione, riconoscibili per una pettorina rossa e particolarmente visibili per i loro cappellini natalizi, da elfo, stanno portando un gruppetto di bambini ad appendere qualcosa all’albero. In piazzetta Cavour, oltre cinquanta, sessanta macchine d’epoca erano esposte, e qua e là piccoli capannelli di proprietari, organizzatori dell’evento, curiosi intralciavano il passaggio, occupati a discutere dell’anno di produzione di un modello, del tipo di interni, delle caratteristiche del motore. In molti scattavano dei *selfie*

con i propri *smartphone*, davanti alle auto più conosciute, oppure fotografavano meticolosamente i dettagli. Lì in mezzo, nella calca, Guido sta, come suo solito, realizzando bolle di sapone giganti. Davanti a lui, una decina di bambini, di età differenti, che inseguono le bolle, cercando di farle scoppiare prima che si alzino in aria, fuori dalla portata dei loro salti. Poco più avanti, due ragazzi stanno suonando dal vivo delle canzoni di gruppi rock inglesi: chitarra e microfono, seduti davanti alle vetrine di una banca e un po' nascosti dalle auto, diventano la colonna sonora dell'esposizione. In pochi si fermano ad ascoltarli con attenzione, ma comunque raccolgono, mi diranno in seguito, quando li avvicino per conoscerli, un "buon cappello", portandosi a casa più offerte di quanto gli capitino normalmente (Nota etnografica, 27 novembre 2016).

Il *parkour* e lo *slacklining*, al contrario, non necessariamente richiedono un pubblico, né tantomeno che sia numeroso: al contrario, i *liner* cercano spesso posti appartati, possibilmente isolati, non sottraendosi allo sguardo e alla vicinanza degli altri, ma neanche ricercandola. La relativa facilità dell'allestimento della disciplina permette loro di avere più alternative, potendo individuare differenti siti e, all'interno di essi, differenti posizioni, spostandosi da una parte all'altra in base a cosa sta accadendo, a quali siano le aree più frequentate e caotiche e quali, al contrario, le più tranquille. Per questo motivo, le loro attività si concentrano per la gran parte in parchi, aree verdi e spazi aperti, trovando due alberi sui quali montare una linea. Gli spazi più centrali sono allora piccoli giardini, spesso poco conosciuti e poco frequentati, o al contrario, diventano l'occasione per situazioni che vengono pensati più come feste ed esibizioni, realizzate solo occasionalmente ed organizzate con un certo preavviso, chiamando alla partecipazione anche *liner* delle province vicine.

Il *parkour*, per la sua stessa definizione, è una disciplina che può essere realizzata ovunque, e che si adatta ad ogni contesto. Nonostante questo, le *traceuse* e i *traceur* hanno una serie di criteri e di valutazioni che riguarda la scelta dei siti (*spot*, usando la definizione che loro stessi danno), conosciuti e selezionati in base a specifici elementi tecnici, configurazioni spaziali e presenza di strutture architettoniche e elementi decorativi e di arredo che suggeriscano un determinato esercizio. Il rapporto con il pubblico, anche qui, non è ricercato come elemento fondamentale: nonostante questo, talvolta viene cercato, in modo di mettere in mostra la pratica e suggerire, non senza una certa spettacolarizzazione, modalità differenti di muoversi nello spazio. Altre volte, a differenza che nello *slacklining*, l'allenamento gioca con l'idea dell'essere visti, e la sfida che ci si pone è proprio il raggiungimento di un determinato punto, o l'eseguire uno specifico movimento, senza venire visti e sentiti.

Nel caso del *parkour*, allora la presenza di spot più centrali o più periferici non riguarda esplicitamente questa differenziazione, ma essa viene integrata in una considerazione che è al tempo stesso architettonica e storica. Alcuni elementi di scuole architettoniche, come ad esempio il brutalismo, il razionalismo italiano, e lo stile “High Tech”, stili particolarmente utilizzati dal secondo dopoguerra sia nella costruzione di nuovi complessi di edifici residenziali sia nei distretti commerciali o per i palazzi progettati per la pubblica amministrazione, offrono una serie di elementi preziosi per i *traceur*: i differenti livelli tra le pavimentazioni, i muretti, le strutture ornamentali, le travi a vista, le terrazze e i vialetti, i dissuasori, gli inganni prospettici, le strutture decorative sono alcune delle caratteristiche architettoniche che si prestano ad essere reinventate nel *parkour*, permettendo di differenziare tra percorsi, salti, esercizi di fluidità all’interno dello stesso spot e ottimizzando così i tempi per un allenamento più completo. La geografia del *parkour* diventa allora almeno parzialmente sovrapposta con la geografia dei grandi progetti urbanistici, caratterizzati da questo tipo di costruzioni, legate al tentativo di costruire, accanto allo spazio residenziale o commerciale degli spazi comuni, arene e spiazzi, con l’idea di accostare alla progettazione architettonica e alla sua estetica un tentativo di *planning sociale*.

Questo punto è rilevante, perché questi spazi, pensati per modellare momenti di socialità in una tendenza generale di erosione, se non di fine dello spazio pubblico (su cui si è sviluppata una letteratura pressoché sterminata, si veda a titolo di esempio Sennett, 1977; Sorkin, 1992; Augé, 1992; Loukaitou-Sideris e Banerjee; 1998; Mitchell, 1995), sembra che, da un punto di vista cartografico, raggiungano il loro scopo, tanto da essere usati per attività ludiche, espressive e ricreative. Questo tipo di concezione, come evidenziato da Iveson non è però utile a comprendere cosa possa accadere in questi spazi: l’approccio topografico (Iveson, 2007: 4) non può far altro che far coincidere lo spazio pubblico con quegli spazi nella città aperti a “un pubblico” o ad alcuni dei suoi membri. Come si vedrà, la differenziazione dei pubblici permette invece di sviluppare una rappresentazione dello spazio più complessa e stratificata, assumendo l’idea di pubblicità come una dinamica mai conclusa, né come pieno raggiungimento, né come scomparsa, e sempre posta in discussione attraverso il conflitto (Amin, 2002; Amin e Thrift, 2002). L’essere visibili nello spazio è allora solo un primo, immediato livello di questa pubblicità, che permette di sviluppare delle prime riflessioni riguardanti la presenza, tanto in un senso fenomenologico dell’apparire e dell’abitare gli spazi, quanto una prima argomentazione utile per rimarcare appartenenza e legittimità.

Al tempo stesso, considerando come questa modalità di visibilità collassi sull'idea di una visione statica, la rappresentazione cartografica ci permette di evidenziare cosa rimane escluso, ponendoci delle domande sul suo negativo e cercando di interpretarne i vuoti. Domande quali "cosa manca nella mappa?", permettono allora di mettere in evidenza non solamente quali sono le aree della città che non rientrano nella quotidiana attività dei praticanti delle discipline effimere qui considerate, ma soprattutto, richiedono uno sforzo interpretativo di quali vuoti vengono notati e, conseguentemente, quali siano le aspettative insoddisfatte dalla mappatura.

Un esempio di queste assenze, è la pressoché assenza di aree e di spot frequentate dai partecipanti della ricerca in Arcella: l'area a nord della città, storico quartiere, costruito come area residenziale di pregio, poi fortemente mutato nella composizione demografica e nei futuri sviluppi edili, diventando un quartiere popolare, ad altissima densità abitativa, attrattivo per studenti fuori sede, giovani famiglie e con un'alta presenza di persone con storie, personali e familiari, di migrazione anche molto differenti, sia recenti sia radicate da anni nella città padovana e nel quartiere dell'Arcella.

Considerato come si presenta il quartiere, le caratteristiche della sua popolazione, ma anche la presenza, nella città di architetture e spazi che potrebbero essere, per caratteristiche materiali e simboliche, oltre che per essere il quartiere dove numerosi partecipanti risiedono o dove sono vissuti per qualche tempo, si potrebbe allora pensare che l'Arcella possa essere un'area scelta e vissuta anche dalle discipline della ricerca. Inoltre, al di là delle tre discipline su cui si incentra l'etnografia, nel quartiere non ci sono neanche particolari altre attività accomunabili, ad eccezione per Galleria San Carlo, che è da tempo frequentata dagli *skater* padovani.

Nonostante questo, ad eccezione di eventi specifici, connessi a festival, o a iniziative e incontri organizzati da una delle numerose realtà di associazionismo e attivismo politico, il quartiere Arcella non solo è poco utilizzato dai partecipanti, ma è anche considerato esplicitamente un territorio che poco si presta per la loro pratica:

In Arcella non mi vengono in mente tanti posti... non andiamo mai, è vero... è anche un peccato, perché gli spazi ci sono e molto belli, potremmo fare tanto. Però non è una buona zona, c'è un sacco di Polizia, ma non è neanche quello... A furia di parlarne, c'è una... non so, tensione. Se fai qualcosa che non viene capito subito, che sembra strano, subito si mettono sull'allarme, creano problemi. Sarebbe perfetta, ma nella pratica non conviene andarci (Emma, *traceuse*).

L'estratto ci suggerisce, partendo da un caso specifico, come la scelta degli spot, rappresentata dalla mappatura delle aree di esercizio delle discipline, sia una rappresentazione istantanea che

si riferisce, al momento in cui è stata realizzata, al rapporto tra forze, costruzioni e dinamiche sociali: non è allora una dinamica esclusivamente interna alla cultura e alla narrazione della disciplina a influenzarne la scelta degli spot, né meramente una coincidenza tra possibilità architettoniche previste e tipologia di movimenti dell'attività: le cartografie delle pratiche sono il prodotto di rapporti sociali nell'intersezioni tra spazi, territori, corpi e criteri di visibilità e, in base a questo complesso intersecarsi, tra processi di controllo e forme di resistenza, le pratiche stesse delle discipline ludiche vengono prodotte, cambiate, adattate al contesto, situate nella configurazione sociale di ogni spot, e rese politiche in relazione alle forze che su esse agiscono.

Per completare la panoramica iniziale sugli spot utilizzati nel contesto padovano dai praticanti delle tre discipline, cercherò di evidenziare invece alcune aree particolarmente dense, cercando, con uno sguardo ravvicinato, di approfondire le connessioni, esistenti, ma anche possibili o mancate, tra le discipline in contesti che sono tra loro geograficamente e spazialmente molto prossimi.

A titolo di esempio, prenderò ora in considerazione una specifica area, che spicca dalla mappa per il forte accentramento di spot, utilizzati, al tempo stesso da praticanti di *parkour*, *slacklining* e per giocolieri e artisti di strada, nel quartiere Stanga. La prossimità cartografica tra le aree utilizzate dai partecipanti della ricerca trae in inganno, in quanto gli spot specifici che vengono utilizzati sono in realtà tra loro molto differenti: nell'arco di pochi metri, sono presenti almeno quattro spazi che sono stati più volte scenario delle osservazioni: la larga carreggiata di via Venezia, che costeggia la parte più commerciale dell'area, con la presenza di numerosi marchi di grande distribuzione e di centri commerciali; la "Cittadella", un centro direzionale composto da dieci palazzine di uffici, spazi commerciali e servizi sia pubblici sia privati, organizzato intorno a 2 piazze; le aree verdi del Fistomba e di Parco Europa.

Le caratteristiche di questi quattro luoghi sono considerevoli, così come il loro rapporto con il quartiere della Stanga, con la città: differenti pubblici, differenti flussi che li attraversano, tipologie di relazioni e possibilità di abitarli, sia per quanto riguarda le attività previste e pianificate, sia per quelle più spontanee e imprevedute. Inoltre, all'interno di ognuna di esse, è possibile ricostruire delle frammentazioni e dei confini che portano ad ulteriori territorializzazioni dello spazio, in base a posizioni e temporalità.

In quest'area, i giocolieri realizzano diversi spettacoli al semaforo agli attraversamenti di via Venezia, approfittando della durata dello stop, che si prolunga per ben 80 secondi, un intervallo

di tempo decisamente superiore alla media, realizzano piccoli spettacoli, consistenti in routine di giocoleria con clave, palline o *flowerstick*, per poi raccogliere le offerte passando tra le autovetture allo scattare del verde, e riprendere alla successiva interruzione del traffico. Sempre i giocolieri, frequentano spesso Parco Europa, in particolare nei mesi più caldi, frequentando il parco in gruppi o anche individualmente, realizzando molto di rado spettacoli veri e propri, ma considerandolo un luogo dove andare ad allenarsi e dove ritrovarsi. Sempre il parco Europa, è particolarmente frequentato dai *liner*, che posizionano delle linee per principianti e altre più complesse tra gli alberi che si trovano all'ingresso del parco, in particolare all'altezza del collegamento con il lungargine, al cui ponte spesso vengono fissati i tessuti aerei, passando intere giornate a camminare la linea in quel parco, così come viene fatto al Fistomba. I due parchi sono molto differenti tra loro dal punto di vista dei *liner*: Fistomba appare come un parco "più naturale", come gli stessi *liner* dicono, con una maggiore presenza di alberi, cresciuti senza una geometria precisa sulla loro disposizione, ora più radi, ora concentrati in piccoli boschetti, a circondare i prati del parco, mentre il secondo, più recente nella sua apertura al pubblico, risponde a un'estetica differente, con una disposizione che lascia l'idea di un "*garden design*", progettato e programmato nella disposizione degli arredi urbani, delle architetture e delle aree di vegetazione. In questo parco, i pochi alberi sono tutti posizionati ai lati dei sentieri, dividendoli dai prati, curati e con l'erba bassa.

Presi singolarmente, i quattro spot hanno davvero poco a che fare l'uno con l'altro, se non essere a distanza di davvero pochi metri l'uno dall'altro e, in alcuni casi, essere collegati direttamente tra loro, come ad esempio il ponte, sospeso sopra l'ingresso dei parcheggi sul retro della Cittadella, che porta direttamente a uno degli ingressi laterali di Parco Europa. A partire da queste differenze, inizierò ad introdurre delle letture che compongono il rapporto tra spazio, luogo e territorio che approfondirò in seguito, nei paragrafi successivi del capitolo.



[figura 9]. La vicinanza tra gli *spot*: nella prima foto parco Fistomba (sulla sinistra) e “Trib” (sulla destra) visti a pochi metri dal semaforo dei giocolieri; nella seconda, il Trib fotografato da parco Europa. Foto mie.

Con quest’ottica, differenti sono gli aspetti che differenziano gli spot tra loro, che vanno ad innestarsi sulla configurazione dell’urbano: l’intreccio tra progettazione, flussi e significati attribuiti agli spazi creano un campo in cui i partecipanti possono affermare forme di legittimità delle proprie pratiche. Non solo sono spot differenti per tipologia, o per il loro aspetto: essi differiscono anche e soprattutto, per quanto riguarda questo lavoro, per i pubblici e le attività che le discipline incontrano nel loro svolgersi. Differenti pubblici comportano, ovviamente, relazioni ed equilibri differenti nella configurazione del rapporto tra le pratiche realizzate dai praticanti delle discipline e il contesto urbano in cui esse hanno luogo.

Gli spettacoli al semaforo avvengono attraverso la scelta di uno spot che consiste in una forma di invasione in un ambiente esclusivo per le automobili, di uno spazio che si vorrebbe quasi privato di mobilità (Whitelegg, 1997), sviluppando così un evento inaspettato intorno all’automobile, intesa non come un semplice mezzo di trasporto, ma un vero e proprio contesto sociale e spaziale (Sheller e Urry, 2000). Gli spot nei parchi si inseriscono in un contesto di costruzione di quelle aree di spazializzazione del tempo libero, sviluppate intorno a *commodities* e servizi, in particolare intorno alle famiglie e ai tempi di cura e riproduzione (Gandy, 2002). Il centro direzionale è orientato ad essere materializzazione di flussi di merci e di informazione, concentrando in un’unica piazza uffici aziendali (variamente connessi tra loro), servizi pubblici connessi e sedi istituzionali.

Risulta dunque evidente l’enorme distanza tra un contesto e l’altro, dato che lo spazio, compreso quello presentato come pubblico, risulta programmato e plasmato intorno alle

presunte necessità, anche sociali e di interazione, di persone, immaginate come *users* dei servizi e come “ambiente aziendale” (Schwartz, 1992), in una logica funzionale allo svolgimento produttivo (Crouzet, 2001).

Ognuno di questi spazi, al di là di quali siano le funzioni e i pubblici previsti, presentano anche altre attività non pianificate. Le piazze, le panchine e le aiuole tra i palazzoni, come vengono chiamati gergalmente gli edifici della Cittadella sono abitate e utilizzate non solamente dai *tracur* e dalle *tracuse*, ma anche da *skater*, da collaboratrici domestiche, provenienti dall'Est Europa e dal Maghreb nei loro giorni liberi come punto di ritrovo. Lo stesso si può dire dei parchi, in cui alcune attività, sia commerciali e lavorative, sia di riposo e intrattenimento vengono considerate legittime, mentre altre, impreviste o perfino indesiderate, devono rimettere in discussione la propria legittimità nell'uso dello spazio, mettendo in luce la costruzione di confini e territorializzazioni. Considerare le differenti attività nello spazio urbano come una pluralità di pubblici permette allora di approfondire, anche dove non problematizzato apertamente, il modo in cui differenti gruppi e soggettività costruiscono accessi ineguali (Baum e Gleeson, 2010), configurandoli come territori privati (Bannister and Kearnes, 2013), alla prova con appartenenze e differenze (England and Simons, 2010).

Tra loro, i quattro spot individuati differiscono inoltre per il rapporto che viene a crearsi tra la spazialità e la temporalità: i tempi dei luoghi sono qui intesi come la costruzione sociale dell'organizzazione e della percezione temporale del contesto, e sono quindi costruiti e contesi nelle pratiche e nei corpi che attraversano lo spazio, attraverso le loro presenze, i loro movimenti, le loro interazioni che scandiscono lo svolgersi collettivo delle attività. Il tempo, così come l'uso degli spazi è terreno di contesa tra pratiche scalari e non scalari, e prodotto della territorializzazione. La distinzione netta tra l'organizzazione del tempo e dello spazio nella Cittadella durante la settimana, in base all'organizzazione lavorativa delle principali aziende e servizi, ritmi del lavoro che impattano nelle attività altre, svolte tra i palazzi degli uffici, che devono misurarsi con i momenti in cui presenze e ritmi si intensificano negli spazi aperti e pubblici, durante le pause pranzo o la sera, all'uscita dagli uffici, così come nelle loro assenze, nei weekend o nelle notti. Non solo questa dimensione di assenza o presenza diretta, fisica nello spazio incide sulla temporalità. Infatti, lo spazio è socialmente costruito intorno a questo alternarsi: nelle pause dei ritmi del lavoro aziendale, maggiormente visibile e riconosciuto nel centro direzionale, si alternano altre attività, con le loro presenze, passaggi e tempistiche, che scandiscono l'attività nella Cittadella, negli edifici così come tra i porticati e le piazze: il personale delle pulizie, le attività di magazzino, le ronde delle sorveglianze fanno

sì che non ci sia mai una sospensione della pianificazione dello spazio, suggerendo sempre, anche nell'assenza, un uso pianificato di quello spazio. Le forme di controllo e di contesa cambiano nel corso della giornata, incontrando attività e soggetti differenti, ma perdurano in un ritmo incessante, proprio di quel contesto specifico, non assimilabile con i tempi dei parchi, né con i tempi e i flussi del sistema di automobilità (Urry, 2004) che costituiscono l'alternarsi del ritmo negli spazi prossimi, presentati in questo paragrafo. La specificità del contesto nella sua scansione temporale è allora prodotto di interazioni, così come di forze e di processi (istituzionali, organizzativi, sociali) che superano il sito specifico, intersecandosi nella costruzione dei ritmi dei processi urbani, regionali e globali.

Per quanto possa favorire concatenamenti nella costruzione del senso, nelle alleanze quotidiane o nella formazione di atmosfere di affetti e di relazioni, la prossimità cartografica diventa una scala inadatta nella lettura delle connessioni e delle somiglianze e connessioni tra spot nei differenti siti della città in cui le discipline vengono praticate, ma è necessario provare a tracciare delle connessioni di vicinanza che seguano i processi e gli eventi, e che hanno ricadute spaziali che seguano genealogie territoriali più che caratteristiche geografiche.

3.2 Spostamenti nella e tra le città: i movimenti delle discipline.

Se finora ho preso singolarmente i siti delle tre pratiche, individuandoli e restituendoli come attraverso una fotografia che, con uno sguardo zenitale, colloca i contesti nello spazio urbano, è ora necessario problematizzare queste attività, riconoscendo come esse non siano assolutamente stanziali, ma al contrario contribuiscono a un continuo movimento, che viene svolto a più livelli: all'interno del medesimo sito, costruendo e ricostruendo dei percorsi al suo interno, tra i differenti spot della pratica, alternandoli da una giornata all'altra o nel corso dello stesso giorno. Questo, inoltre, accade spostandosi dentro ed oltre i confini istituzionali che delimitano la città come unità amministrativa, così come le sue suddivisioni. Al di là anche delle identificazioni dei soggetti e delle comunità di pratiche come "padovane", riconoscendosi e venendo riconosciuti come artisti, *traceur* e *liner* che performano e che si allenano a Padova, la loro pratica supera e si sposta al di là della città veneta:

[parlando con Polle del gruppo di praticanti più assidui, *nda*.] "Sì, diciamo che i *liner* padovani sono loro... Poi ecco, diciamo padovani, poi in realtà... Cioè, Maffo e Clo sono veronesi, e anche altri sono di fuori, vicentini, trevigiani... Non veneziani, non mi pare proprio ce ne siano, tra di noi intendo, veneziani che *slackano* ce ne sono eccome"... Provo a interpretare cosa mi

sta dicendo, e mi azzardo ad anticiparlo, dicendo “Però diciamo che *slackate* principalmente a Padova...”, e lui interrompendo mi dice: “Si ecco, però neanche... Tutti lo fanno anche altrove, nella città in cui viviamo ovviamente, ma anche in giro, ci spostiamo... Diciamo che Padova è la città intorno a cui gravita la nostra attività insieme, come gruppo. Se devo pensare a con chi faccio *slack*, penso ai padovani, se dobbiamo trovarci tra noi abbiamo Padova come punto di partenza, anche se poi si va da altre parti” (nota etnografica, 20 settembre 2016).

Allo stesso modo, come approfondito nel paragrafo 2.3, il mio lavoro etnografico è partito da Padova, ed intorno alla città veneta ha gravitato continuamente per i mesi della ricerca, ma seguendo i percorsi dei praticanti si è mossa al di fuori dei confini della città. Come evidenzierò, gli spostamenti vanno letti complessivamente come dei movimenti, tra loro connessi, cercando di ricostruire un senso e delle interpretazioni che siano collettive, piuttosto che soffermarsi su ogni singola direzione, che può essere in sé congiunturale od episodica. Per fare questo, rimane però necessario almeno accennarne almeno le più rilevanti, in termini di abitudine o di importanza conferitone dalle stesse e dagli stessi partecipanti.

In tutte e tre le discipline, alcuni di questi movimenti sono considerati parti della quotidianità, non vengono particolarmente problematizzati, né sono attesi e raccontati, se non come elementi di una routine. In particolare, nella giocoleria e nell’arte di strada, molti degli artisti alternano spettacoli nella propria città con altri realizzati altrove, nella regione o anche più lontano. Per portare alcuni esempi, Treviso, Bassano del Grappa e Abano sono tappe fisse e periodicamente frequentate da molti di loro e, con una minore frequenza, Bologna e Venezia (sia sulle isole, sia nella zona “continentale”, ed in particolare, a Forte Marghera), così come nelle città della costa adriatica, sia ad est di Venezia, verso Caorle e Lignano, sia verso la Romagna, ed in particolare a Cesenatico, Riccione, Rimini. Per quanto riguarda lo *slacklining*, i parchi e gli spot cittadini vengono ad essere alternati, in particolar modo durante i mesi più caldi con degli spot sulle rive dei fiumi, in particolare a Piazzola sul Brenta, Tezze, Piove di Sacco, luoghi dove le e i *liner*, usualmente formando gruppi numerosi, di almeno dieci o quindici persone, decidono di andare nei weekend, passando magari una notte in campeggio, e dove vengono montate *waterline* lungo gli argini, in zone più riparate e boschive, spesso accompagnati da ragazze che praticano e si allenano con i tessuti aerei, oppure a Spiazzi, nel veronese, o a Teolo, presso Rocca Pendice, zone note ad amanti della montagna, dove i partecipanti possono, anche grazie a strutture e attrezzature già predisposte nelle volte precedenti, montare le loro linee, per camminare sospesi tra due picchi, a svariati metri di altezza. Ancora differente, l’approccio dei *traceur* e delle *traceuse* rispetto a questi spostamenti considerati più ordinari nella loro attività:

questo è dovuto anche al fatto che la stessa disciplina è fondata sul movimento e sullo spostamento, tanto da venire definita, al pari dello *skateboarding*, non solo come disciplina sportiva o ludica, ma come una “pratica di mobilità” (Saville, 2008). In questo caso, spesso sono i singoli atleti, che vanno ad allenarsi in paesi della provincia o in città vicine dove vivono altri *traceur*, che conoscono spot adatti alla pratica, magari particolarmente *challenging*, usando una loro espressione, per un tipo di salto, per un percorso o per una tipologia di allenamento e che, considerata la distanza, solo raramente viene affrontata. Questi spostamenti sono allora svolti in luoghi più prossimi e in maniera più casuale, spesso senza neanche annunciarli sui gruppi Facebook e Whatsapp, in cui usualmente i *traceur* segnalano allenamenti, luoghi ed orari, nel tentativo di aggregare più persone possibile. A dispetto di ciò, tra le discipline, sono anche i più frequenti, per quanto poco visibili:

Non ci avevo mai pensato tanto, però questi viaggi sono importanti, non solo perché permettono di avere sfide nuove, che è sempre importante, ma anche per mantenere rapporti... Ci sono ragazzi, soprattutto all’inizio che non vanno avanti perché abitano “in culo”, e non hanno costanza e metodo di allenarsi da soli, e venire tutti i giorni al Trib o alle banche, o comunque a Padova per loro è faticoso, anche costoso. Così possono farsi l’occhio su dove vivono, trovare spot carini, e poi una volta io, una volta l’altro andiamo da loro. Senza premeditazione, senza organizzarsi, solo per allenarci, ma nel mentre facciamo crescere la community no? (Corvo, *freerunner*)

In questi spostamenti, diventa importante non solo la distanza geografica, ma anche la scarsa abitudine nello scegliere quel determinato sito e quell’area come sito per i propri allenamenti: tra gli altri esempi, vengono menzionati non solo paesi e città della provincia, ma anche quartieri di Padova, come il quartiere della Guizza o via Sorio, oltre l’aeroporto della città, dove non vengono mai realizzati allenamenti e che, per distanza o per mancanza di mezzi pubblici, vengono considerati come “lontani”.

Accanto a questi movimenti, che in misura differente rientrano nella quotidianità della pratica per tutte e tre le discipline, ne esistono anche altri, più sporadici o, per certi versi, considerati come unici, anche se magari ripetuti con una certa periodicità. Nel *parkour*, ad esempio, i *traceur* e le *traceuse* più esperti cercano spesso di spostarsi, venendo invitati da gruppi di altre città a tenere dei *workshop* nei corsi formalizzati o ad allenarsi insieme. Si crea in questo modo una fitta rete di connessioni di praticanti di *parkour* in tutta Europa, che non si limita ad eventi più o meno ufficiali, come possono essere i *workshop* e le iniziative pubbliche, ma si estendono e si rafforzano nei contatti e nelle esperienze:

Sono stato invitato a tenere tre *workshop* in Serbia, sono molto gasato! Ad avermi chiamato è in realtà un amico, uno assolutamente pazzo che conosco da tempo, sai, i giri... Lui in realtà è croato, ma conosce questi ragazzi, ha suggerito il mio nome, quindi vedremo, non li conosco neanche io. È sempre bello fare queste cose, conosci persone nuove, hai nuovi stimoli, e poi vedi città nuove. Non è mai solo il momento del *workshop*, perché poi sta da loro, dormi a casa loro, ti alleni anche prima o dopo, poi esci la sera... è una esperienza molto piena, ci vuole una settimana per riprendersi, ma si creano anche rapporti che durano! (Lollo, *traceur*).

Allo stesso modo, anche Padova è tappa di questi viaggi da parte di *traceur* di altre città: solo nel periodo della mia partecipazione durante le osservazioni, una decina di praticanti sono venuti, da Roma, Varese, Milano, Amburgo, Bilbao, Manchester, direttamente in contatto e invitati da qualche gruppo o palestra della città, oppure come una tappa aggiuntiva rispetto ad altri impegni a Venezia e, approfittando delle conoscenze comuni e delle amicizie costruite in passato, hanno passato almeno una giornata ad allenarsi con i *traceur* padovani.

Questi spostamenti, considerati molto importanti non solo da chi li realizza, ma anche dai praticanti nella città ospitante, che può trarre l'occasione, oltre che ad allenarsi e confrontarsi con atleti con esperienze in luoghi e contesti differenti e di accrescere, a loro volta, le relazioni e le possibilità di spostamento, vengono realizzate in maniera più sistematica dai *traceur* più esperti, ritenuti maggiormente abili e che hanno avuto maggiori possibilità di essere conosciuti oppure, seguendo percorsi e traiettorie di vita, su basi più episodiche e congiunturali, ad esempio legate a periodi di lavoro all'estero, a Erasmus, a cambi di città. Anche in questi casi, Padova è una città che riesce a inserirsi in questa rete di connessioni sia attraverso gli spostamenti dei praticanti locali, sia come punto di arrivo:

Sono stato in Erasmus 11 mesi a Padova, da settembre a luglio, nel 2014-2015, studio matematica. Pronto [*letteralmente "d'accordo", è usato come intercalare per riprendere il filo del discorso, nda.*], arrivato da qualche giorno ho perguntato [*chiesto, italianizzazione del verbo portoghese, nda.*] come allenarmi sul gruppo Facebook di Padova Parkour. Mi allenavo da 4 anni, non volevo perdere il ritmo [...]. Così ho conosciuto prima alcuni, ma che non mi trovavo bene, avevamo modi diversi del pensare il parkour, poi con Corvo è andata bene, ho conosciuto lui, poi tutti gli altri, quelli che dicevamo prima... Con loro ho ripreso i workout, e siamo ancora amici, ma questo lo sai perché hai avuto il mio contatto (João, *traceur*).

Mentre alcuni spostamenti sono individuali, e singolarmente si incontrano nuovi gruppi attivi in altre città, ci sono anche situazioni in cui gli spostamenti sono realizzati collettivamente, in base a relazioni più strutturate tra interi gruppi. Un esempio efficace in questo è il gruppo di ParkourWave, una delle realtà più importanti a Padova, che è costituita in associazione insieme

a gruppi di Bergamo, Novara e Varese: in ognuna di queste città viene usato il medesimo nome e logo e, idealmente, il modo di realizzare la pratica e di gestire il gruppo è condiviso. L'essere un'organizzazione in rete permette, per quanto riguarda gli spostamenti, di organizzare dei raduni, in alcuni casi riservati solo a membri dei gruppi di Parkourwave, ma spesso aperti al pubblico e ad altri praticanti o gruppi, in cui partecipano *traceur* e *traceuse* delle quattro città dell'associazione, rafforzando periodicamente i contatti e i rapporti, conoscendosi attraverso gli allenamenti e i momenti di socialità al di fuori di esso, e traendone occasione per condividere scelte e situazioni su come condurre le attività, su che politiche associative adottare e su come vivere il parkour come esperienza soggettiva e collettiva.

Nello *slacklining*, dei momenti simili sono connessi ai meeting: incontri, con cadenza annuale, realizzati in diverse zone di Italia, di portata pressoché nazionale e "arricchiti" con presenze di atleti riconosciuti a livello internazionale nelle comunità dello *slacklining*, invitati dall'organizzazione o semplici partecipanti. Quelli più sentiti dai partecipanti della mia ricerca sono a Pietra di Bismantova, una cima sull'appennino reggiano, il Meeting Milano, che si svolge nelle sue ultime edizioni nel parco della villa Reale di Monza, ed il Baratti Slacklife Meeting in una località di mare in provincia di Livorno. In questi *meeting*, che possono durare tre giorni, nel weekend o un'intera settimana, i partecipanti all'etnografia hanno sempre partecipato numerosi, organizzando di volta in volta "macchinate", in modo di condividere i viaggi. Altri meeting italiani invece, come quelli di Roma, Torino o il meeting sardo di Ulassai sono meno frequentati, e vedono la partecipazione solo di pochi *liner* padovani, per motivi legati a costi e distanze del viaggio, ma anche per un minor coinvolgimento dell'intero network di conoscenze e amicizie che si sviluppa di incontro in incontro tra i meeting frequentati.

Oltre a questi, i ragazzi più esperti, hanno organizzato, nella prima settimana di settembre 2017 una tre-giorni di meeting sul Piave, a San Donà, incentrando l'incontro sulle *waterline*, ponendosi come incontro, che sarà ripetuto per la seconda edizione, per lo *slacklining* nel nord-est, raccogliendo partecipazioni da tutto il Veneto, dal Friuli, dal Trentino, oltre che partecipanti da altre regioni, rafforzando i legami creati nei meeting precedenti.

I meeting, così come le pratiche quotidiane nei parchi e negli spazi pubblici delle città, pur essendo incentrati sullo *slacklining*, condividono sempre gli spazi con altre discipline considerate affini: tessuti aerei, *acroyoga* e yoga in genere, *alpine walking*. La vicinanza tra lo *slacklining* e queste discipline è da intendersi più che per nessi tecnici o origini storiche e geografiche che le collegano, si sono sviluppate per genealogie ed immaginari comuni, radicate in culture della pratica (Hargreaves, 1994) che sono tra loro porose e aperte a mutue influenze

e costruzioni. In altre situazioni, invece, eventi pubblici vengono costruiti coinvolgendo lo *slacklining*, accomunandolo ad attività completamente differenti, come il *parkour*, il motocross, lo *skateboarding*. È il caso, ad esempio, degli X-treme Days di Sacile, un grande festival, punto di riferimento in Italia e con diversi partecipanti europei, soprattutto da Croazia, Slovenia, Serbia, Austria, Germania, in cui vengono rappresentate oltre quindici discipline, raggruppate sotto la definizione di sport estremi e urbani.

Nella giocoleria, gli spostamenti più quotidiani descritti precedentemente, sono usualmente realizzati individualmente, o tutt'al più in due, in modo da poter differenziare i pubblici e gli scenari degli spettacoli, e risultano come il prodotto di una coordinazione tra artisti che collaborano tra loro:

Mentre siamo sul camper, diretti a Forte Marghera, chiacchiero con Alex che, a partire dalla chiamata di Mattia, mi racconta come funziona usualmente: «può capitare, come oggi, che qualcuno mi chiami, dicendomi: “che c’è questa situazione qua piuttosto che là... C’è spazio per entrambi secondo me, e potremmo fare anche qualcosa insieme”. Altre volte invece le chiamate le fai per chiedere dove l’altro va, ma per non dare fastidio... “guarda, oggi sono a Montebelluna, mentre so che questo e quest’altro stanno a Padova...” e allora decidi di andare a Treviso, perché così non ci diamo fastidio a vicenda» (nota etnografica, 9 aprile 2017).

Il concetto di “fastidio” qui espresso senza particolare enfasi o importanza, è invece di grande importanza per quanto riguarda gli spostamenti degli artisti e, intorno a questo tentativo di non ostacolarsi a vicenda muovono non solo le scelte su dove esibirsi di volta in volta, ma diventa anche un modo per accedere a una più ampia lettura di relazioni di solidarietà e di collaborazione che attraversa una pratica che potrebbe apparire come individuale. Il fastidio di cui parlano riguarda l’eccessiva vicinanza di esibizioni di giocoleria, soprattutto in città piccole, almeno secondo un criterio pensato più sulle caratteristiche del centro e della configurazione delle vie e delle strade con una maggiore frequentazione di passanti e di famiglie, più che di dimensioni della città nella sua unitarietà, in base a popolazione o superficie. Laddove ci sono poche piazze appetibili per l’arte di strada, o siti vicini, il rischio è quello che il pubblico venga conteso tra i due giocolieri, che sottraggano l’uno con l’altro l’attenzione dei passanti e che si dividano le possibilità di raccogliere un buon cappello dai loro spettacoli. In alcuni casi, in cui sono obbligati ad eccessiva vicinanza, questo aspetto può riguardare l’essere costretti a una forma di vera e propria territorializzazione e contesa dello spazio a disposizione, cercando di non intralciarsi a vicenda e di non interrompere o intromettersi nello spettacolo dell’altro. Questa attenzione, posta sempre come mutuale, in cui

ognuno cerca di evitare il fastidio all'altro, richiede una forma di riconoscimento reciproco, che non si limita al coordinarsi in anticipo (come Alex suggerisce nell'estratto) non presentandosi contemporaneamente nello stesso posto, ma riguarda anche lo sforzo da intraprendere nella cura dello spettacolo dell'altro, al di là delle misure intraprese per garantire il proprio, che potrebbero essere anche, opportunisticamente prese a scapito della "concorrenza", o comunque ignorandone le richieste e le esigenze.

Ci sono invece situazioni in cui gli spostamenti, meno usuali e usualmente, come nei casi dello *slacklining* e del *parkour*, connessi a momenti più organizzati, vengono realizzati in gruppi, da parte di numerosi giocolieri e artisti.

È questo il caso dei festival, spesso organizzati con il contributo organizzativo di associazioni culturali composte da artisti o che, comunque, hanno con loro relazioni continue, e che chiamano e invitano a partecipare altri partendo dai propri network e collaborazioni più consolidate. Grandi festival come il Ferrara Buskers Festival, che vede la partecipazione di centinaia di artisti da tutto il mondo, così come altri più piccoli e di portata locale, diventano occasioni preziose in questo senso: la presenza di artisti da luoghi diversi e la condivisione di spazi per le performance e dei tempi liberi e dei momenti di socialità diventano un'opportunità per creare rapporti di amicizia e reciproco riconoscimento, che può portare a futuri momenti collettivi e al mantenimento di contatti.

Il numero di festival delle arti di strada e di giocoleria è in rapido aumento in Veneto come in tutta Italia. Ciò comporta, da un lato, dare la possibilità ad alcuni artisti di specializzare in questi contesti il proprio lavoro e, dall'altro lato, permette a tutti di poter scegliere alcune date in cui spostarsi, in modo di poter partecipare a un festival che si ritiene adatto per il proprio spettacolo, od organizzato da artisti conoscenti che si vogliono sostenere, oppure nel tentativo di esplorare, anche artisticamente, un luogo non ancora conosciuto.

Rispetto quanto riguarda le performance, intese sia come esibizioni sia, più in generale, come costruzione delle pratiche, esibirsi in un festival o in spettacoli a cappello in contesti urbani, non riservati e dedicati esclusivamente alle arti comporta notevoli differenze, che aiutano nel problematizzare i processi che muovono verso una costante festivalizzazione delle attività effimere³³. Al di là delle criticità, come vedremo spesso tematizzate dagli stessi partecipanti, solo raramente questi eventi vengono rifiutati interamente dagli artisti e dai giocolieri, che

³³ La questione della cosiddetta "festivalizzazione", qui solo accennata, sarà trattata nel paragrafo 3.8, evidenziandone le problematiche e le implicazioni nelle tre discipline prese in considerazione.

comunque trovano in essi valide opportunità per mettersi in evidenza, anche in termini pubblicitari:

Sai cosa ne penso dei festival, a me non piacciono, con delle eccezioni, perché alcuni... Non sempre... Comunque, in ogni caso, nelle situazioni in cui siamo, con le difficoltà e tutto, è comunque importante parteciparci, incontri tante persone, ed è più facile che si venga fermati, alla fine dello spettacolo e contattati... A Cittadella ho raccolto quattro persone interessate per feste di compleanno dei figli. Capisci che se due di loro confermano, mi sono risolto un paio di problemi, e posso essere più tranquillo nelle settimane restanti (Stefano, cantastorie).

La grande offerta di opportunità e la varietà di soggetti coinvolti nell'organizzazione di questi eventi fa sì che, soprattutto nei mesi estivi, da maggio a settembre, ci siano numerose opportunità di scelta, spesso sovrapponendosi. Anche in questo caso, allora, la vicinanza geografica diventa un fattore che influenza la partecipazione, fatta eccezione per i grandi festival, che hanno davvero una capacità di attrarre partecipanti e spettatori da tutta Italia e Europa, come il già menzionato Ferrara Buskers Festival, oppure festival e kermesse storiche, come il Castellarte di Mercogliano, nel 2017 alla sua 24^{ma} edizione, o Carpineto Romano, alla 28^{ma}. Per gli altri, usualmente il raggio di azione degli artisti difficilmente esce dalle regioni del Nord-Est o dalle province immediatamente prossime.

Anche in questo caso, non solo gli artisti padovani si muovono tra festival ed eventi in Veneto ed in Italia, ma alcuni di loro svolgono anche il ruolo di organizzatori, portando dei festival in città e permettendo a tutta la comunità di artisti di strada di venire in contatto, rafforzando legami e creando nuove connessioni, con artisti da tutta Italia. In particolare, due i festival principali: nelle piazze centrali della città si realizza da quattro anni il Padova Street Show, il festival più grande e maggiormente controverso, organizzato con la direzione artistica di Antonio Carnemolla, tra gli artisti più noti in città, e finanziato e sponsorizzato dal Comune di Padova, e il È Fantasia Festival, organizzato da un gruppo di artisti della città insieme a Mappaluna, associazione storica della città che si occupa di spazi di gioco e attività culturali, in particolare per bambini, e che gestisce il parco È Fantasia, un'area verde nel quartiere dell'Arcella, in cui il festival ha luogo.

Le kermesse e le convention si caratterizzano, negli spostamenti e nelle situazioni che si vengono a creare in maniera radicalmente differente rispetto ai festival, ai quali spesso vengono contrapposti dai partecipanti stessi:

Io sono decisamente un artista da convention: alle convention ho avuto le mie prime esperienze, con una fatta in Germania, seguendo amici, che era stata fantastica, allucinante, e poi con tutta

una serie... Sono anche i luoghi dell'arte di strada in cui mi diverto di più. Sono radicalmente diverse rispetto ai festival: la differenza è che al centro del festival c'è il pubblico, al centro della convention l'artista. Può anche esserci gente che non giocola, anche se non capita così tanto, magari giusto la sera, ma tutto è pensato per gli artisti, *workshop*, momenti in cui stare, anche dormire, insieme... Non devi pensare allo spettacolo, anche se magari capita che si organizzino degli spettacoli, ma non sono il centro dell'attività. Il centro è la possibilità di stare insieme e imparare l'uno dall'altro... Una enorme palestra di condivisione (Dado, giocoliere).

I partecipanti alla ricerca frequentano in particolare la convention brianzola (che si tiene ogni anno ad Imbersago, un piccolo paese in provincia di Lecco, nei pressi di Merate), la più importante d'Italia, almeno in termini quantitativi, partecipata da quasi 1.300 giocolieri e artisti nel weekend, ed almeno 500 nei restanti giorni della settimana. Alcuni di loro hanno scelto anche mete più lontane, come quella partenopea, partecipata quasi quanto quella brianzola e quella, relativamente più piccola, a Roma. Tra le più attese, anche fuori dal territorio nazionale, la Convention Nationale de Jonglerie, la kermesse più importante in Francia, che ogni anno cambia sede e svoltasi nel 2017 vicino a Nantes, la Berliner Convention, la convention di Brno, in Repubblica Ceca e l'European Juggling Convention, anche questa itinerante, svoltasi a Lublin, in Polonia. I processi di trasformazione della disciplina riguardano anche le convention:

Prima ce ne erano molte di più, anche importanti. Una a cui tenevo particolarmente, secondo me la più bella in assoluto era quella di Bobbio, tra Piacenza e Genova, era fantastica, ma passati un po' "gli anni d'oro" del primo decennio del 2000, ha avuto problemi organizzativi fino a cadere... Altre invece sono cambiate: ad Empoli c'è un importante festival, delle Arti Distratte, che prima era la convention toscana e che ora si è trasformata, è un bel festival, ma appunto, un festival. Lo stesso, anche se continua ad essere ibrida, a Malo, che prima era la nostra convention e ora ha mantenuto alcuni aspetti durante la giornata, mentre la sera è organizzato anche quello come un festival (Dado, giocoliere).

Sia gli spostamenti che i praticanti delle discipline realizzano nel loro quotidiano, sia quelli che costituiscono delle occasioni considerate fuori dall'ordinario, assumono, considerati collettivamente, un ruolo interpretativo centrale.

Al di là della contingenza e della connessione con traiettorie individuali comportate da ognuno di questi spostamenti, essi da semplici viaggi di singoli praticanti diventano, presi collettivamente, delle "costellazioni di movimento" (Cresswell, 2010: 18) dell'intera disciplina. Con questo termine, il geografo statunitense intende individuare dei modelli di spostamenti, che mantengono insieme rappresentazioni e concettualizzazione delle traiettorie percorse, le opportunità possibili e le effettive realizzazioni dello spostamento attraverso

determinate pratiche, e il modo in cui ad esse viene conferito senso nel momento stesso della loro realizzazione.

Inserire i siti in cui le pratiche vengono realizzate in queste costellazioni permette di rileggere il rapporto che si crea con lo spazio, considerando anche la costruzione del luogo, che come si vedrà nel prossimo paragrafo è al tempo stesso costruzione narrativa ed evento, da spazio stabile e definito a tappa di un percorso più ampio e in trasformazione (Ingold, 2011).

L'analisi delle pratiche che avvengono in un determinato sito, o più in generale in un determinato quartiere o contesto urbano, deve allora tenere presente come il posizionamento e le interazioni tra partecipanti e ambiente, sociale e fisico, non siano inevitabili, ma prodotto di una scelta tra le differenti possibilità di movimento, più o meno numerose in base alla capacità, nella disciplina e strutturale, di attraversare contesti differenti. Le spazialità sono allora definite anche in base o in contrapposizione con le spazialità altre, conosciute nel quotidiano o nell'eccezionalità dei movimenti precedentemente raccontati.

Le strategie di spostamento, le mete raggiunte e le tecnologie utilizzate vengono considerate non separatamente, come fossero prese singolarmente, ma in quanto percorso di connessione tra partecipanti, contesti e spazi differenti. Le relazioni socio-spaziali vengono organizzate in territori che mirano a forme di ordine, usualmente pensato come sedentario, e plasmato intorno a questa accezione (Vergunst, 2011).

Gli spostamenti, in tutte e tre le discipline, non vengono realizzati allo stesso modo da tutti i praticanti: la possibilità di essere invitati a *workshop*, festival o eventi passa attraverso forme di riconoscimento nella disciplina e di conoscenze personali, legate alle abilità e alla "anzianità" di pratica, oltre a condizioni economiche, impegni professionali e possibilità di determinare i propri movimenti, ad esempio essendo più o meno liberi da vincoli di diversa natura che possano impedire di spostarsi.

In questo senso, le costellazioni di movimento vengono composte anche dai mancati spostamenti, dalle immobilità di chi non ha le possibilità strutturali di spostarsi, o che può spostarsi solo su scale differenti: è il caso ad esempio di molti musicisti di strada, spesso considerati di origine romani, che suonano in centro città e che, tra i differenti partecipanti sono i più stanziali, esibendosi ogni giorno nei medesimi siti, talvolta riproponendo la stessa posizione, senza alcuna variazione di giorno in giorno o nell'arco della stessa giornata:

Io sto sempre qua, perché qua ho i permessi... Indicano preciso il posto dove posso stare, e quindi vedo di stare attento, per non avere problemi, non dare scuse... L'unica cosa cambio

lato della strada, se fa troppo caldo, da un lato all'altro, in base a dove c'è più ombra (Costantin, fisarmonicista).

Come vedremo, il sistema congiunto di controllo istituzionale, controllo sociale diffuso e mancato riconoscimento come artisti di strada, data da una sovrapposizione con rappresentazioni di mendicanti ed elemosinanti, impedisce ad alcuni di loro di poter eseguire spostamenti, sia all'interno dello spazio urbano, sia al di fuori, rimanendo di fatto esclusi dalle rotte dei movimenti che altri artisti, maggiormente riconosciuti, partecipano a creare. In questi casi, spesso, le ipotesi di movimento sono traiettorie che si configurano su ampia scala, e che seguono percorsi e progetti migratori.

Fino ai 19 anni sono stato a Bucarest, dove sono nato. I miei genitori sono turchi, io sono mezzo turco mezzo rumeno. La mia famiglia è di musicisti, tutti. Mio zio soprattutto, musicista, faceva concerti... Anche mia madre, tutti. Ho sempre suonato, e studiato per suonare, piano, chitarra, fisarmonica... tutto. Poi ho deciso di spostarmi, di andare in Germania, ma non mi piaceva, sono stato due anni lì... [...] Poi in Italia, 10 anni fa: Roma, Napoli, poi Padova... Mi piace Padova, più di Roma, la gente è migliore, qua mi vogliono tutti bene... [...] Vorrei però prima o poi spostarmi, andare in Inghilterra, qua vivi ma non ci lavori con la musica, suonando per strada, in Inghilterra è un lavoro. Sono stato una volta da mio cugino, a Leeds. Non mi piace, è fredda, piove sempre, ma lavori con la musica, per strada, nelle feste, nelle case... Se mi sposto, vado lì, non a Leeds, ma in Inghilterra. Non so ancora, una volta se non mi vedi più sai dove sono andato [*ride, nda.*] (Florian, musicista).

Le relazioni di potere non si inseriscono semplicemente nella dicotomia fissità/mobilità (McCann e Ward 2011), come fosse una riproduzione della diversità di scala tra globale e locale, ma in entrambi sono presenti elementi di governamentalità e di dominazione: fuori dalle visioni, a forte rischio di romanticismo, della potenzialità della vita nomadica (Kaplan, 2006), e dell'idealizzazione del movimento, parte di un'ideologia liberista che, come mostrato negli studi sulla mobilità urbana e, con ancora maggiore potenza, sull'intersezione tra mobilità e migrazioni, nasconde la constatazione di come il posizionamento dei soggetti fa sì che non tutti si sia liberi di muoversi allo stesso modo (Ahmed, 2004: 116). In questo senso, allora ancora determinati spostamenti vanno letti come prodotto di una forma di governo dello spazio che, ad esempio, toglie opportunità, tra gli altri, anche ai praticanti di attività effimere e ludiche. In questo senso, come vedremo, il senso politico dei processi di regolamentazione e, in maniera perversa, anche della cosiddetta valorizzazione delle arti e degli sport urbani, restringe spazi della pratica, obbligando alla fissità in spazi *safe* (Held, 2015) o espellendo forme alternative

di realizzazione, polarizzando e imponendo una scelta tra immobilità eterodeterminata e mobilità obbligata nella quotidianità della pratica.

Analizzare gli spostamenti permette allora di mettere in evidenza come le possibilità di sviluppare la propria pratica, ed essere riconosciuti nella disciplina realizzata sia realizzata attraverso dei movimenti nello spazio urbano che non sono neutri, ma che fanno emergere le forme, rilevanti e al tempo stesso contestate e conflittuali (Adey, 2006), di dinamismo delle relazioni sociali che caratterizzano le attività e le capacità di produrle. Le differenti e stratificate possibilità di mettere a valore gli spostamenti, in termini simbolici, fisici e in alcuni casi economici, gli spostamenti mostrano come la mobilità sia una realizzazione politica e culturale di pratiche, intrinsecamente connesse con relazioni di potere, direttamente connesse con la costruzione della spazialità (Miller e Ponto, 2016).

Questo arco di (im)possibilità che caratterizza le mobilità, praticate o impedito, come abbiamo fin qua visto è un processo materiale, che non può però essere ridotto esclusivamente a uno spostamento fisico e corporeo: la capacità dei corpi di spostarsi e di creare costellazioni di movimento connesse alla disciplina è allora un processo al tempo stesso concreto, immaginato e virtuale, costruito attraverso spostamenti, tecnologie e comunicazione delle pratiche (Szerszynski e Urry, 2006: 116). Come evidenzia Cresswell (2006: 47), mantenere insieme i differenti livelli e le numerose modalità con cui i movimenti vengono praticati intorno ed oltre gli spostamenti fisici e concreti, rinnovandosi attraverso altri e nuovi mezzi risponde a una prospettiva antiessenzialista e antifondazionista delle pratiche, capace di scoprire le tessiture dell'ordine e della disciplina che guidano le forme di movimento e di descriverne gli spazi di resistenza.

I movimenti possono essere rilevanti anche solo se immaginati, posti come obiettivi personali o collettivi, e la spazialità della disciplina viene costruita anche attraverso questo lavoro immaginativo di spostamenti, che consiste in una continua definizione e ridefinizione, attraverso un piano, fin ora solo immaginato, di movimenti, del contesto che si intende costruire per la propria disciplina.

Dagli spostamenti è possibile individuare le direzioni che stanno intraprendendo le discipline, al tempo stesso geografiche e culturali, radicate negli immaginari e nei vissuti dei singoli e dei gruppi, e diventano parte delle loro quotidianità e delle loro biografie.

Un buon esempio è costituito dai partecipanti che praticano lo *slacklining*, che valutano di organizzare le vacanze in Francia perché Oltralpe sono nati i più talentuosi *liner* europei e si è

sviluppato un contesto e un clima sociale particolarmente favorevole alla disciplina. Allo stesso modo, possono essere così compresi anche i racconti dei giocolieri più esperti, che emergono in ogni conversazione e ogni occasione di ritrovo, sul passato, sulle scuole di specializzazione in prestigiose scuole di arti circensi nelle capitali europee o di viaggi in Interrail, intrapresi senza soldi, se non quelli guadagnati, di città in città, raccogliendo il cappello agli spettacoli che improvvisavano. Questi episodi non solo sono importanti nella costruzione delle narrazioni che rendono le discipline praticate un elemento importante, spesso prioritario, molto più “serio” di quello che potrebbe essere una passione tra le altre, ma consolidano rapporti personali, situazioni di confronto con contesti differenti, che spesso prevedono modi peculiari di realizzare l’attività.

L’importanza della comunicazione della disciplina, del metterla in contatto con realtà lontane e di influenzare con nuovi stimoli e approcci il proprio modo di realizzarla diventa un elemento che può portare anche allo sviluppo di contraddizioni e di posizioni inconciliabili. La divisione tra *traceur* e *freerunner* è definita anche intorno a questo punto: la condivisione di video online, attraverso piattaforme digitali come Youtube e Vimeo, in cui sono ripresi allenamenti ed esibizioni, spesso con montaggi realizzati per ottenere sorpresa, o comunque per esaltare aspetti delle discipline più spettacolari, può essere allora vista come una semplificazione e una banalizzazione della disciplina, incapace di sostituire e permettere la comprensione del rapporto autentico tra luogo e pratiche o un modo, a basso costo, per costruire rapporti e connessioni, anche semplicemente facendosi conoscere.

Come vedremo nel prossimo paragrafo, questi elementi vanno a definire un processo di costruzione del luogo, inteso come definizione, simbolica e materiale insieme, di costruzione di senso, situando memorie e ambientando storie nella pratica.

Ad esempio, a partire dagli spostamenti fisici, dalle conoscenze di altri praticanti fatte durante meeting e convention, si creano contatti e conversazioni tra singoli e tra gruppi fisicamente distanti:

Conosci qualcuno in un festival, lo vedi giocolare, poi ci parli e ti ci trovi, allora inizi a sentirlo ogni tanto, segui quello che fa, e se sai che c’è qualcuno che sta cercando per uno spettacolo... che so, se sento qualcuno che chiede per un numero con la ruota di Cyr, adesso che ho conosciuto Emiliano passo il suo contatto... Magari lui è troppo lontano, ma ha un altro contatto che può passare, e fare un favore, che io ho permesso di fare, così ci troviamo da lavorare a vicenda, continuando a rimanere in contatto tra noi che ci siamo conosciuti. Ma immagino che in Università sia lo stesso no? è tutto un lavoro di contatti, come tanti... (Paolo, mago).

A partire da questi contatti, vengono raccontati e circolano come informazioni, storie e consigli pratici anche aneddoti di episodi che animano spesso le conversazioni dei momenti di socialità tra artisti in questi eventi e che possono riguardare la pratica o situazioni ad esse connesse. È usuale in queste occasioni fisiche poter sentire, al termine delle esibizioni, a tavola o nei bar, tra una chiacchiera e l'altra condividere idee di viaggio, raccogliendo episodi di artisti locali o che hanno realizzato un percorso simile in precedenza, dando opinioni sul pubblico, sulle questioni burocratiche, sui siti migliori:

Il bar era un continuo via vai di giocolieri e artisti del festival, che occupavano tutte le sedie presenti e affollavano le cinque le botti di legno, messe all'ingresso come tavolini. Io condividevo, in una di queste, uno sgabello con Fabio, mentre altri stavano in piedi davanti e dietro di noi. Era difficile concentrarsi e seguire una discussione, tanto era confusa e chiassosa la situazione: scambi di pareri su festival passati, commenti su organizzatori di quel determinato evento, tra complimenti e malignità, scambi di numeri di telefono e contatti *social*, richieste di posti letto per la notte... Mi concentro alla mia sinistra, dove Alex dice che stava pensando di andare in Toscana, verso Carrara per una settimana: a quel punto Emiliano inizia a raccontare di quando ci era stato 3 anni fa e promettendo di controllare sul computer, dove aveva annotato tutte le zone a campeggio gratuito, e suggerendo di evitare Marina di Pietrasanta, l'unico posto dove ha avuto numerosi problemi nel fare cappello... "però questo tre anni fa eh, prendi tutto con le pinze... Io mi sono stupito, pensavo che la Versilia fosse peggio e ne ero rimasto sorpreso, ma magari hanno recuperato in peggio..." (nota etnografica, 2 giugno 2017, Cittadella).

Anche le pratiche quotidiane vengono così messe in gioco, anche a distanza dal contesto di realizzazione, rinnovando situazioni di confronto e di condivisione, attraverso discussioni e pubblicazione online di video e immagini, in cui vengono mostrati esercizi e performance, in un equilibrio, non sempre stabilito e dalle dinamiche precarie, tra spettacolarizzazione e occasioni di confronto.

Le reti di movimento, all'interno delle quali si costituiscono le discipline e le comunità che le realizzano, non vengono a crearsi esclusivamente dagli spostamenti effettivamente realizzati dai loro partecipanti, ma anche nelle impossibilità di determinate traiettorie: intenzioni e limitazioni in questo senso possono mostrare come entrino in gioco motivazioni, sia strutturali, sia contingenti e connessi alle biografie personali. Ad alcuni praticanti non risulta infatti possibile seguire i percorsi e le connessioni che da altri sono state tracciate, né trovarne di nuovi. Allo stesso modo, non tutti gli spostamenti individuali sono allo stesso modo valorizzati:

la spazialità della disciplina è realizzata allora nei movimenti, ma la sua forma è realizzata anche attraverso impedimenti e silenziamenti (Jensen, 2011).

Il movimento è allora un aspetto che caratterizza le pratiche e le discipline e, al tempo stesso, è centrale nella pianificazione degli spazi urbani, sia al loro interno, sia nelle connessioni tra loro (Kesselring, 2006), ma le possibilità di realizzare questi movimenti è diseguale, e fortemente legata a dinamiche e geometrie del quotidiano (Massey, 1994). Tenere presente allora le differenti possibilità di spostarsi, e al tempo stesso, la differente incisività degli spostamenti permette così di problematizzare nei processi di produzione spaziale le connessioni tra siti differenti, anche radicalmente distanti non solo nello spazio ma anche nel tempo, su cui si instaurano processi di territorializzazione e riterritorializzazione che fondano su attuali e potenziali flussi di persone, idee, informazioni ed immagini di luogo in luogo (Hannam et al, 2006).

3.3 Il luogo come evento: appropriazioni dei siti attraverso storie, memorie e sensazioni.

Il primo livello del rapporto tra pratica corporea e spazialità che verrà qui analizzato riguarda la costruzione del luogo e della disciplina. Il concetto di luogo è uno strumento analitico, sviluppato, non senza peculiarità e differenze, tra sociologia, geografia, antropologia e filosofia e la sua fortuna negli studi urbani, così come in quelli culturali mostra quanto sia affascinante. Allo stesso modo, per il suo sviluppo plurale e molteplice, è particolarmente scivoloso e ambivalente.

Una prima definizione, per così dire operativa, ossia con l'intento di tracciare i confini empirici del concetto, è quella di considerare il luogo come "porzione di spazio a cui viene assegnato un significato" (Genova, 2011), che si presenta come un punto unico nell'universo", caratterizzato da una dimensione fisica, da confini e da un nome che ne descrive l'identificazione o la rappresentazione da parte dei soggetti che lo costruiscono (Gieryn 2000: 464-466).

Il luogo è diventato allora importante per poter descrivere e comprendere quei fenomeni connessi all'attaccamento dei soggetti a una spazialità, in un legame con il luogo che pone al centro la dimensione affettiva, emotiva e sensoriale (Low e Altman, 1992). Gli elementi emotivi, connessi alle esperienze realizzate durante le pratiche e connesse ai siti in cui esse si realizzano, sono accompagnate spesso, secondo questa concezione a elementi cognitivi, di pensiero, forme di conoscenza e credenze che attribuiscono senso allo spazio (ibid.: 4-5), le

quali rappresentano una parte di un più ampio “senso del luogo”, sul quale si innestano costruzioni e definizioni di identità soggettive e collettive radicate spazialmente (Jorgensen e Stedman, 2001; Kyle e Chick, 2007).

Queste definizioni vanno inserite in un quadro teorico precedente, in cui sono radicate e, a partire da lì, individuare le problematiche dell’approccio più “classico” al luogo e le possibili alternative e reinterpretazioni. Proprio nella distinzione tra spazio e luogo, dove il primo viene inteso come supporto materiale e configurazione geografica del secondo, costruito sulle esperienze si configura l’approccio fenomenologico che a partire dagli anni Settanta ha caratterizzato e definito questo dibattito.

Partendo dall’importanza data all’idea dell’abitare un luogo e alla più generale attenzione data all’esperienza del mondo come continua, intenzionale e preriflessiva che è al centro dei lavori di filosofi quali Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty (Robertson, 2018), fenomenologi quali Relph e Yi-Fu Tuan hanno evidenziato come la costruzione del luogo sia una forma di attaccamento, alla casa e alla comunità, che fa del radicamento e dell’appartenenza i punti fondamentali. Se per una più precisa genealogia del ruolo assunto da questi due autori nella genealogia del concetto di luogo è necessario rimandare al lavoro di Cresswell (2004), cercherò qui di approfondire solo gli aspetti maggiormente critici e su cui si innesta la critica con cui intendo lavorare. In primo luogo, la forza del processo di radicamento è creata attraverso una sottolineatura della differenza tra luogo e spazio, in Tuan (1977) inconciliabilmente contrapposti nell’interpretazione, tanto che, aprendo la sua opera con una lettura dei due concetti in termini di movimento, sostiene come “se pensiamo lo spazio come ciò che permette il movimento, il luogo ne è la pausa” (ibid.: 6). Il luogo sarebbe, per l’appunto pausa, fissità, un’entità e un’esperienza definita, attraverso confini e una corrispondenza con una tipizzazione della casa, della domesticità (Lewicka, 2011).

Anche nella concettualizzazione di luogo di Relph (1976), l’attenzione data alle situazioni date per scontate nel quotidiano, l’esperienza del luogo è valorizzata e costruita discorsivamente attraverso la metafora della radice (Giaccaria, 2017). L’idea di radice, grazie alla potenza evocativa e al portato immaginativo è “perturbante” quanto scivolosa (Cenere e Quaglia, 2017), rischiando attraverso di essa una continua riduzione alla chiusura e al discorso identitario.

I luoghi sono fondamento, al tempo stesso simbolico e materiale, dell’identificazione, e in quanto tali, si pongono come esclusivi: l’idea che ogni luogo sia unico ha in sé la conseguenza che sia differente rispetto agli altri e distintivo (McDowell, 1997).

I riferimenti classici del pensiero fenomenologico sono ancora oggi considerati fondamentali tanto in lavori teorici quanto, soprattutto grazie all'importanza data al concetto di radice e di familiarità del luogo, nello sviluppo di politiche di prossimità e politiche che si basano sulla valorizzazione del piano locale, negli interventi di *social design* e "sostenibilità sociale". Nonostante questa attualità, numerose critiche sono state mosse, a partire dagli ormai classici lavori dalla geografa Doreen Massey.

In questa prospettiva, viene mostrato infatti come il radicamento sia alla base di processi territoriali, localismi competitivi e nazionalismi reazionari (1994: 151), che trovano nella radice la loro dimensione di chiusura. In opposizione a ciò viene proposta una visione differente, in cui il luogo diviene un evento, un incontro composto da momenti articolati, che sono sviluppati in una tessitura di interazioni sociali e di conoscenze (ibid.: 154).

La formazione di questi eventi, successivamente intesi come un'operazione di selezione delle storie che si sviluppano dallo spazio (Massey, 2005), richiede di rileggere il rapporto che si costituisce tra spazialità e pratiche: l'intuizione del filosofo Edward Casey (1997; 2001) dell'impossibilità di un luogo senza un soggetto e di un soggetto senza luogo, base della stessa concezione di azioni e identità come necessariamente situate nelle coordinate esperienziali di tempo e luogo, viene ulteriormente rafforzata attraverso l'idea che la dimensione situata delle soggettività e delle relazioni sia un costante lavoro di emersione e individuazione di una varietà di elementi, giustapposti e sovrapposti nella costruzione, sempre aperta e dinamica, del luogo (Malpas, 1999). Le più recenti prospettive negli approcci critici alle scienze sociali hanno cercato di portare avanti la prospettiva evenenziale sul luogo, spostandone la comprensione, enfatizzando il pensiero topologico piuttosto che su quello topografico (Rose e Wylie, 2006), quindi operando un tentativo di evidenziare le dimensioni di intrecciamento e connessione, piuttosto che il lavoro consolidante e confinante della stabilità che agisce attraverso distanze e posizionamenti.

Partendo dalle critiche epistemologiche alla fenomenologia dei luoghi, nel quale viene evidenziata come ci sia una costruzione influenzata dal radicamento in un pensiero che porta ancora i segni di un pensiero di matrice riduzionista e di umanista (DeLanda, 2006; Stoller, 2009), l'idea di un luogo concepito come evento permette di evidenziare due aspetti che saranno al centro di questo paragrafo.

Il luogo non viene qui concepito allora come il lavoro di attribuzione di senso e attaccamento a uno spazio materiale importante, per qualche motivo, nella vita quotidiana del soggetto:

questo processo così concepito, per quanto possa essere negoziato collettivamente in attività di gruppo e comunità, sarebbe in un'ultima analisi individuale e peccerebbe di psicologismo (Whatmore, 2002).

Al contrario, il luogo è considerato un intreccio di elementi umani, tra i quali quelli precedentemente esemplificati, il loro portato affettivo ed emotivo e le configurazioni sociali delle pratiche stesse, insieme ad elementi non umani, che nella materialità dei processi, nella portata simbolica e nella costruzione di limitazioni e di opportunità partecipano alla definizione del discorso e allo sviluppo delle possibilità, tra configurazione spaziale del potere e spazi di agency e resistenza (Ash e Simpson, 2016).

Il secondo aspetto si richiama al rapporto tra soggetto e le connessioni di eventi, e che riprende la dimensione della relazione come responsabilità, nell'accezione etimologica della capacità nel rispondere, *respons-ability*, per l'appunto (Houston et al., 2017), un aspetto che è vitale già in Haraway (2008) e che ramifica la presa di consapevolezza del luogo come pratica, mettendone al centro le sue dimensioni politiche ed etiche che caratterizzano le modalità di abitare la spazialità, e che qualifica nelle relazioni sociali la produzione dello spazio (Lorimer, 2008; Malpas, 2012).

Con questo taglio teorico sulla definizione del concetto, metterò ora in evidenza la peculiarità dei luoghi che vengono costruiti dai partecipanti alla ricerca, nelle tre discipline. Come anticipato in anteprima, il rapporto tra pratica e spazialità non è mai limitato al singolo sito, ma è inserito in reti di spostamenti e in configurazioni di un'attività in movimento. Attraverso questi movimenti, è possibile far emergere, per quanto viene raccontato ad altri praticanti, artisti ed atleti, è possibile vedere, nelle narrazioni nelle quali vengono poste differenze, specificità e unicità del contesto, i processi di costruzioni di luoghi che sono ritenuti più significativi. Un buon esempio, una prima traccia per comprendere questi processi, mostrando come le costruzioni di senso si intrecciano con le pratiche e la materialità dello spazio, possono essere allora le occasioni in cui praticanti di altre città si ritrovano a Padova e vengono guidati per i luoghi che gli stessi partecipanti alla ricerca immaginano come i "più significativi":

Alla fine, quando abbiamo un solo giorno come con Stephan [*un traceur di Amburgo, chiamato a margine di una iniziativa a Venezia nel weekend, a tenere una sessione di allenamenti outdoor a Padova da uno dei corsi di parkour realizzati nelle palestre, nda.*], gli facciamo vedere sempre gli stessi posti, a meno che non ci siano motivi particolari per andare altrove. Gli altri vanno quasi sempre a fare allenamenti al Trib, noi in realtà se riusciamo preferiamo le Banche, ci piace di più come spot e abbiamo più storie da raccontare (Simo, *traceur*).

È necessario evidenziare come queste occasioni non siano semplicemente un momento di racconto di storie ed episodi che qualificano e rendono significativo un luogo, ma sono essi stessi eventi che creano i luoghi. Al di là del passato, più o meno eccezionale, che viene riferito, diventano occasioni di costruzione di una memoria collettiva della disciplina (Huysen, 2003) e di un racconto nel presente sulle modalità di realizzazione della pratica, sull'uso dello spazio e delle architetture, sui rapporti e le configurazioni dei pubblici.

Reso evidente nel momento in cui è richiesto raccontarla per farla comprendere ad altri praticanti che non conoscono il contesto e che si apprestano ad attraversarlo e utilizzarlo, è lo snodo, centrale nella costruzione del luogo come evento, che riguarda la conoscenza: essa è al tempo stesso oggetto di racconto e realizzazione di azioni:

“È qui che lo facciamo! Ora ti lasciamo libero di impostare come vuoi il *workshop*, ti facciamo vedere solo un paio di percorsi carini che abbiamo trovato...” L'appuntamento per tutti gli altri è tra più di mezz'ora, e Simo e Clara sono appena arrivati con il loro amico tedesco alle Banche e subito si mettono a percorrere quello spazio, tra palazzi di uffici, cortili interni, portici, muretti e rialzi ed aiuole. “Qua è buono per i *precision...*”, “attento qua che è scivoloso con questa griglia, scappa da sotto i piedi”, “questa è un po' fragile, là è meglio”: Stephan, è allora sommerso di informazioni, cerca di annotare mentalmente le indicazioni, e nel frattempo si guarda intorno, cercando di conoscere quella piazza, del tutto nuova per lui e così familiare per i due ragazzi (nota etnografica, 5 dicembre 2016, Banche).

Come evidenzia Thrift (1996), la costruzione del luogo è realizzata attraverso una dimensione corporea dello spazio: i luoghi sono costruiti attraverso le azioni, il che li rende continuamente performati e performativi. Per poter riconoscere e comunicare la conoscenza, il significato e l'importanza data ad un parco, una piazza, un edificio, è importante comprendere come vengano utilizzati: le azioni e le attività mettono in evidenza che il luogo è prodotto *dall'esperienza e nelle esperienze*, che è stato visto, toccato, sentito più volte, in ogni sua parte, tanto da conoscerne segreti e problematiche, fino a sentirlo proprio.

Questa conoscenza non viene usualmente problematizzata e fa parte della regolarità, fondata su abitudini, routine, gesti e movimenti, modi di muovere il proprio corpo nello spazio che non vengono problematizzati, in una sorta di *danza del luogo* (Seamon, 1979; Buttimer e Seamon, 1980), parte della quotidianità e rimane silente ad eccezione di casi particolari, in cui si ritiene necessario o comunque importante raccontare e condividere certi aspetti delle proprie pratiche, come nel caso di praticanti venuti da altre città, oppure grazie alla mia presenza, che in alcuni casi ha portato a raccontare fasi delle preparazioni:

Carlotta continua a parlarmi nel mentre prepara la scenografia per il suo spettacolo. Ha due ampie borse di plastica, talmente piene da essere gonfie, dalle quali di volta in volta estrae oggetti di cui mi parla mentre li posiziona. “Vedi, devo stare attenta a come metto il tappeto...” dice, mentre con il piede striscia sul marciapiede, come a verificarne la superficie prima di appoggiare il tappetino in plastica con l’erba sintetica. “... so che non sembra, ma il pavimento è sconnesso in alcuni punti, diventa pericoloso... sono già caduta perché me ne sono dimenticata, ti ricordi?”. [...] Mi chiede se la posso aiutare, ma ogni volta viene a correggere qualche piccolo dettaglio di quello che faccio, spesso senza dirmi niente, “per puntiglio” mi viene da pensare, a volte spiegandomi: lo stereo meglio rivolto così... è poco potente, ma è comunque meglio mettere un angolo verso la piazza, così, non in linea con il traffico... Prima lo puntavo verso la strada, perché mi sembrava sensato, la gente arriva da lì, io spesso mi rivolgo verso di loro, come per dare il benvenuto, no? Poi mi sono accorta... Mi hanno detto, che non si sentiva mai abbastanza, allora ho imparato a posizionarlo così” mi dice, mentre, piegata, aggiusta la posizione e, con un paio di tentativi, spostandolo di pochi centimetri, capisce dove lasciarlo (nota etnografica, 19 febbraio 2017, Liston).

Prendendo ad esempio questo estratto, con protagonista Carlotta, performer e marionettista, il luogo è presentato attraverso un intreccio di una pluralità di elementi.

Come si vede nel frammento precedente, episodi quali la caduta durante lo spettacolo, avvenuta meno di un mese prima della conversazione e gli errori nel posizionare e prendersi il proprio spazio con lo stereo, avvenuti sette anni prima, nei primi spettacoli nella città veneta, vengono raccontati e ricordati insieme e tra loro accomunati in una sorta di esperienza cumulativa che contribuisce a dare senso alle azioni e a ricostruire le proprie pratiche.

Da questi episodi, si producono delle conoscenze situate, pratiche, attraverso le quali una vasta serie di situazioni avvenute, sensazioni corporee, consapevolezza dei movimenti, routine e abitudini che si formano nel continuo ripetere ed esercitarsi. Anche le improvvisazioni negli spettacoli e gli esercizi liberi diventano una forma di applicazione di queste conoscenze e questa consapevolezza nel rapporto con la materialità dello spazio e con le condizioni degli eventi che costruiscono i luoghi: la strada diventa composta da elementi plurali e multipli, a partire dalla sua pavimentazione che è stata, di volta in volta, messa alla prova, saggiata, verificata nelle sue possibili evoluzioni e deterioramenti, fino alle dimensioni, più sociali e al tempo stesso, egualmente concrete nella loro materialità, della composizione dei flussi, dei comportamenti dei passaggi e le forme di negoziazione con i soggetti che possono incrementare o restringere le opportunità di realizzare uno spettacolo in strada. Tutti questi elementi, letti insieme e considerati come un lavoro di conoscenza e un accumularsi di un sapere artistico, a

disposizione dei praticanti e che circola tra di loro negli incontri e nelle situazioni di contatti, permette di individuare una relazione produttiva all'interno delle pratiche e del rapporto con la spazialità in cui si situano, dalla quale deriva e viene plasmata la capacità del sito stesso di agire, animare e produrre narrazioni e conoscenze (Bennett, 2010).

Attraverso queste relazioni viene a definirsi un “senso estroverso del luogo”, come definito da Massey (1994), che nello sviluppo delle pratiche non vengono confinate in un senso di chiusura, ma si focalizzano sulle connessioni create in un network di interazioni che è sempre aperto e permette di modificarsi di volta in volta, adattandosi al contesto. La costruzione dei luoghi infatti non è mai un processo individuale, ma è in continua trasformazione con il senso del luogo degli altri partecipanti e degli altri soggetti che condividono per le proprie attività lo stesso sito.

In particolare, una relazione centrale nella configurazione del luogo è quella che si crea tra le pratiche dei partecipanti con quelli dei loro pubblici: le discipline, anche qualora vengano organizzate nel tentativo di sottrarsi ad esso, sono continuamente in relazione con il pubblico, e il modo di agire nel sito e con il luogo è plasmato intorno a ciò che è (in)visibile (Doubleday, 2018).

Concepire il luogo come un evento richiede dunque di prendere in considerazione le pratiche che vengono realizzate dai partecipanti della ricerca durante le loro discipline, ma con uno sguardo che si allarga ben oltre la performance o l'attività in sé, ma che comprende anche tutte le relazioni e le interazioni che si sviluppano intorno ed oltre ad essa, comprese le fasi preparatorie, i momenti di pausa e le alternative all'attività stessa:

Non appena arriva al parco la macchina con “i bolognesi”, dopo una serie di calorosi abbracci e di presentazioni tra chi ancora non si era conosciuto, Teo spiega che Parco Iris è uno dei più utilizzati a Padova, altri indicano dove intendono tirare la linea più lunga e dove le *beginner*, ed Andrea anticipa uno dei ragazzi di Bologna, sconsigliandogli un albero e agganciando la *slackline* a un altro: “guarda, quell'albero sembra ok ma si muove un po' troppo, deve avere qualche problema... Ce ne siamo accorti nostro malgrado, non riuscivamo a camminare la linea, neanche quelli più pro, poi abbiamo capito che era un problema di ancoraggio”. Mentre diceva questo, con le due mani afferrava il tronco dell'albero a cui stavano ancorando la linea, come a volerne mostrare la solidità (nota etnografica, 10 maggio 2017, parco Fistomba).

Il luogo si pone come un evento costruito intorno alla cura, ossia a un rapporto affettivo che si viene a creare tra spazialità e soggetti. Il sito della propria disciplina artistica e sportiva è mantenuto attraverso una forma di responsabilità acquisita attraverso l'uso, e che produce in

maniera situata la pratica. Questo aspetto di cura, che come vedremo in seguito, è elemento di rivendicazione nelle contese dello spazio con altri gruppi e altre attività, così come un elemento che costituisce la politicità delle discipline nella loro capacità generativa delle pratiche, è al tempo stesso, nella costruzione dell'evento, un elemento normativo e produttivo di governamentalità (Liegl e Bender, 2016): così come la cura del sé (Foucault, 1984b) è una forma di governo del sé, principalmente basata sull'auto-osservazione e sull'auto-interrogazione (Foucault, 1988), anche la cura del luogo, ossia la cura degli eventi situati su cui narrazioni identitarie e attribuzioni di significato sono costruite, risponde a dei tentativi di continuo lavoro sulla loro definizione e sulla forma corretta del loro apparire, del loro uso e del loro divenire.

La cura del luogo, realizzata attraverso le pratiche che con esso creano connessioni di unicità e di legame, rispondono a domande sul rapporto tra il soggetto e la spazialità: in questo il luogo diventa etico e politico e viene plasmato e controllato nel tentativo di renderlo funzionale alla disciplina e all'immagine che attraverso essa si vuole conferirgli. Si forma un equilibrio tra ordine ed eterogeneità, che cerca di far sì che da esso possa svilupparsi una forma di creatività, adatta all'espressione e all'esperimento di usi impreveduti e di spazialità non pianificate (Van Heur, 2010).

Un elemento intorno al quale si sviluppa la narrazione e la formulazione di questa cura è quella dell'attribuzione di nomi alternativi ai luoghi della pratica: il Trib, le Banche, Ponte Verde e il Tempio dei giocolieri, sono gli esempi più significativi di queste forme di rinominazione, usati da tutti i gruppi per riferirsi a quei luoghi, affiancandosi a una serie di nomignoli, modificazioni del nome o abbreviazioni che vengono alternati ai nomi più conosciuti e riconoscibili (il parco Fistomba che diventa scherzosamente il "Fist", ad esempio).

Nominare è una forma efficace per promuovere e costruire legami tra praticanti, discipline e siti in cui esse sono realizzate, costituendo un tracciato con il passato, una guida alle traiettorie e un archivio a disposizione delle comunità di pratiche (Ruane e Cerulo, 2000). La riscrittura dei nomi è allora la forma di una creazione di nuove connessioni, tra temporalità, spazialità e tra significati differenti: se le topografie ufficiali non possono per nulla considerarsi neutre, ma costituiscono dei dispositivi che creano soggettivazioni (Giraut e Houssay-Holzschunch, 2016), in cui i nomi vengono utilizzati come forma di iscrizione sul tessuto urbano di ideologie e di strutturazioni del potere (Azaryahu, 1996), l'inventare e utilizzare nomi alternativi può essere pratica di resistenza (Alderman, 2008; Dambrosio Clementelli, 2018).

Non so dirti da dove deriva il nome, cosa significhi... Era stato anche oggetto di un malinteso una volta, con un ragazzo nuovo, che si era da poco trasferito a Padova: gli avevano detto Trib e si era

presentato al Tribunale. Si era anche incazzato, povero... Però mi piace, anche perché il nome vero credo non dica niente a nessuno [...]. Di solito dicono i palazzi della Provincia, i palazzoni Vodafone... Il Trib è meglio, non è “di qualcuno”, e poi noi non siamo interessati solo ai palazzi, ma a tutto quello che c’è intorno (Matteo, *traceur*).

Al contrario di quanto avviene nelle forme di toponomastica alternativa e alle forme di riscrittura pubblica della memoria urbana, in questo caso gli aspetti più interessanti riguardano non tanto il nome in sé, del quale spesso si perde l’origine, oppure non ha particolari spunti di originalità (come ad esempio la palestra nell’oratorio della chiesa di Tempio della Pace che diventa Tempio dei giocolieri, oppure “Ponte Verde” per indicare un ponte, per l’appunto, verde che passa sul fiume Bacchiglione, a sud della città), ma l’enfasi viene posta sul lavoro stesso di costruzione della rinominazione. Il nominare è una forma per normare (Berg e Kearns, 1996): attraverso esso, possono venire attivate e di contestate dimensioni sociali e simboliche legate agli usi dei posti come, ad esempio, la “proprietà” del sito rispetto alle opportunità di attraversarlo, oppure possibili alleanze e forme di riconoscimento tra attività differenti:

Mentre le Banche... Le Banche non lo abbiamo dato noi come nome, ma i ragazzi che ci ballano hip hop, e ci era piaciuto, tanto che abbiamo iniziato anche noi, prendendolo da loro, che hanno iniziato a chiamarlo così perché... Vabbè è ovvio il perché [*ride. L’ovvietà è data che lo spot in cui viene fatto parkour, breakdance e skating è nel cortile e nel porticato di tre palazzi di uffici che, nei piani più bassi, ospitano due sedi di banche e di una compagnia di assicurazioni, nda.*] (Matteo, *traceur*).

I nomi allora vengono re-inventati per dare forma agli eventi che avvengono nei siti delle pratiche, circolano e sono comunicati, creando nuove pratiche e storie, anche riprendendo e cambiando i contesti in cui sono stati sviluppati.

Un elemento ulteriore che le pratiche di costruzione del luogo permettono di indagare è la relazione tra un sito fisico preciso, in cui la pratica è realizzata, e un luogo che lo eccede:

Ci è capitato di dover lasciare uno spot in cui ci siamo sempre allenati. È stato magari brutto, perché permetteva di fare delle cose specifiche facilmente, che so, un salto piuttosto che un percorso, un esercizio... Però poco importa, se ne trovano altri, il parkour ti insegna a muoverti ovunque, a trovare... a vedere strade in ogni luogo. Mi alleno qui, per allenarmi ovunque insomma... (Michele, *traceur*).

Allo stesso modo, talvolta il sito viene considerato troppo ampio e viene suddiviso e frammentato, in un processo di un luogo che riguarda solo una parte o determinati elementi al suo interno:

Parlare di una piazza, poi una piazza come questa [*Prato della Valle, nda.*] non ha senso, bisogna vedere proprio i singoli angoli, le sue parti... Perché, chissà, se davanti a Santa Giustina possono andare bene certe cose, non è lo stesso per l'isola Memmia... Qualcuno potrebbe pensare ai ponti, ai portici, ma non puoi farci tutto... Capito, devi trovare dei punti piccoli e vedere cosa succede lì, chi c'è, chi ci passa, cosa puoi farci, come è la situazione e tutto, non puoi parlare in termini generali (Mattia, artista).

I luoghi si strutturano e si situano allora su scale differenti (Agnew, 1996), e tra queste scalarità si muovono attraverso le pratiche, i significati attribuiti e le emozioni. Nelle pratiche quotidiane continuamente produciamo, consumiamo e trasgrediamo le definizioni di luoghi: le chiusure, fisiche ed identitarie, insite nel radicamento al luogo possono essere contrastate attraverso la capacità creativa, simbolica, materiale di passare da un piano all'altro delle scalarità possibile, non limitando il luogo creato alla spazialità del sito. Al tempo stesso la pratica è situata e rimandata ad altro, il contesto specifico è inserito in una più ampia costruzione del quartiere, della città o di gruppi non continui di siti, che formano il network di luoghi differenti che si forma all'interno delle costellazioni di movimento presentati nel precedente paragrafo, oppure è scomposto, suddiviso in parti più minute, ma non semplificate. I percorsi dei *traceur* possono essere costruiti, al tempo stesso, per tutta la città e solo da uno specifico arredo urbano all'altro, escludendone la pavimentazione. Lo *slacklining* può riguardare una specifica traiettoria possibile della linea o essere parte di un'intera immagine del rapporto tra spazi verdi e spazi urbani. La giocoleria può caratterizzare, in differenti modi, l'intero centro storico o essere limitata a una porzione minuta della strada.

Questi posizionamenti variabili, fondati su intrecci territoriali e relazioni malleabili (Miller, 2009: 62) nelle quali si plasmano responsabilità, capacità, opportunità e limitazioni attraverso la definizione stessa dei luoghi, dei loro regimi di comportamento, delle modalità in cui la cura del luogo viene coniugata e messa in pratica, degli eventi e delle interazioni tra spazi, materialità, soggetti e pratiche (MacKinnon, 2011; Miller e Ponto, 2016).

L'importanza data a queste forme di slittamento di piano mette in evidenza, come il luogo non sia, o comunque non sia solo, una cosa, una porzione di spazio a cui vengono connessi significati e ambientate storie e ricordi, ma che sia un evento e, come tale, al tempo stesso situato e connesso con livelli e piani differenti. Come evidenzia Cresswell (2004), il luogo è allora una forma di resistenza alle razionalizzazioni e ai riduzionismi: costituendo un evento, la sua narrazione e la sua definizione non è atto di selezione e confinamento, ma è prima di tutto un modo per comprendere il mondo, attraverso una comprensione che è pratica, agita,

sensoriale, esperienziale. I luoghi sono così sempre situati e ancorati nella materialità e rimandano sempre ad altro, rafforzandone il dinamismo e il vitalismo nelle forme di cambiamento e di oscillazioni, in cui possono emergere forme di conflitto politiche nel loro rivendicare opzioni alternative che attraverso i luoghi superano le spazialità fissate e pre-riconosciute (Keil e Mahon, 2009).

3.4 Gli immaginari delle discipline.

Un elemento importante dei luoghi è riferito all'immaginario che viene costruito ed evocato nel corso della pratica, attraverso il quale viene attribuito senso alle pratiche situate e alla loro relazione con il sito in cui vengono realizzate. Gli immaginari costruiscono il repertorio attraverso il quale i praticanti, nelle loro attività, contestano le immagini e gli usi "tradizionali", quelli maggiormente riconosciuti e consolidati, dello spazio urbano e, al tempo stesso, suggerendone di nuove. Gli immaginari delle discipline sono così non solo uno sforzo di immaginazione e di *storytelling* dei praticanti, ma è anche, rileggendo un classico degli studi urbani, un modo per ridefinire la *leggibilità* (Lynch, 1960) dello spazio.

In Lynch, la leggibilità è una caratteristica fondamentale, attraverso la quale si definisce una modalità di *wayfinding*, un processo costruito attraverso connessioni strategiche tra la materialità e le caratteristiche strutturali e le immagini con cui i soggetti si orientano, si collocano e posizionano al suo interno (ibid: 4).

Gli immaginari creati nella pratica, componenti esplicitate nei racconti e nelle storie, intorno a cui si svolge la performance o immagini che prendono la forma di suggestioni pensate e poi suggerite, intorno alle quali la disciplina si articola ulteriormente e prende forma, sono allora una rottura rispetto alla leggibilità della città nel quotidiano, costituendo l'unicità della pratica. Attraverso gli immaginari, prende forma la composizione del luogo: nell'immaginario si mantengono insieme, costituendosi e venendo comunicate, i rapporti tra la disciplina e le pratiche con cui viene realizzata, tra queste e il modo di raccontarla attraverso immagini, episodi ed etiche, tra la performance e il suo contesto spaziale, tra i praticanti e gli osservatori e i pubblici delle pratiche. L'evento in atto durante le pratiche, nella sua molteplicità e nelle differenti sfaccettature e viene così selezionato e sviluppato intorno all'immaginario, che è al tempo stesso una forma di ridefinizione del sito e delle sue norme, dei corpi che lo attraversano e delle definizioni del possibile e del consueto:

Io forse preferisco parco Iris a parco Europa... è bellino eh, tenuto bene, ma con quei palazzoni dietro... boh, ti rendi conto subito di essere in città. Parco Iris è più verde, magari meno calmo, ma sei tra prati, alberi... Sembra di essere fuori, ecco, non hai subito il cemento che ti ricorda dove sei (Alberto, *liner*).

Fare uno spettacolo in strada è più difficile forse che farlo in teatro... Non è solo un discorso di tempistiche, di ritmi, di intensità differente, per cui i due spettacoli sono differenti, è di più. Il teatro è una tela bianca. Tra le tende del palcoscenico c'è una tela bianca, uno spazio vuoto, che si riempie con quello che vuoi portare tu, la tua scenografia. Per strada hai le piazze delle nostre città, con i loro secoli, l'arte e la storia, così come hai il bar con i tavolini fuori, la vetrina di vestiti, il poliziotto che si piazza dietro di te... Allora devi fare in modo che la tua storia sia costruita in modo diverso, o con quel poco che puoi portarti, o con il modo di raccontarla, devi far diventare quello che non c'entra parte dello scenario, oppure essere così forte da farlo dimenticare (Anna, *teatrante*).

La pluralità degli aspetti e delle relazioni che si creano intorno agli immaginari, così la duttilità dello strumento analitico nel permettere l'accesso ad angolature differenti dei processi e delle forze che si muovono intorno alle pratiche, deve però mettere in allarme sulla duttilità dell'immaginario nelle scienze sociali: nello stesso termine, rientrano forzatamente una serie plurale ed altamente differenziata di traiettorie teoriche, che spesso vengono indebitamente sovrapposte e confuse, tendendo a non riconoscerne i differenti registri e talvolta nascondendosi nella capacità evocativa del termine una scarsità di rigore analitico e di materiale etnografico a sostegno (Stankiewicz, 2016: 803). Al contrario, un caso altrettanto diffuso dall'espansione del termine nel campo delle scienze sociali è il rischio di dare una nuova, più seducente veste alla cultura (o alla conoscenza culturale), senza affrontare realmente le difficoltà e i pericoli teorici di un approccio culturalista ma limitandosi a scegliere un termine più contemporaneo (Strauss, 2006).

Questi immaginari nelle pratiche sono costruiti attraverso un'opera di *bricolage* (Lévi-Strauss, 1962) in cui elementi differenti, parte dell'origine e del passato, reale o immaginato, delle discipline in generale, della comunità locale (ai suoi differenti livelli di riconoscimento, dal piano cittadino a quello continentale) di praticanti, immagini e riferimenti ad elementi eterogenei che vengono associati e accostati alla disciplina. La pluralità, le frammentazioni e la velocità con cui questi immaginari si modificano e si adattano ai gruppi specifici rendono impossibile, e non particolarmente interessante, una ricostruzione minuziosa di ogni elemento dell'immaginario: preferisco qui tracciarne alcune direzioni e restituirne una descrizione

parziale, che sia però sufficiente per mettere in evidenza come viene messa in gioco nei processi di produzione dello spazio e nel farsi del luogo.

Nello *slacklining*, forse considerando anche la recente origine e l'ancora più recente diffusione, che fa sì che la gran parte dei partecipanti abbiano iniziato negli stessi anni, ha un immaginario abbastanza omogeneo, condiviso da quasi tutti i partecipanti: questo è da un lato, connesso all'origine in alta quota, allo sviluppo della disciplina associato al *climbing* e agli sport alpini e, più in generale, a uno spazio considerato come naturale e incontaminato dalla presenza umana e, in particolare, dall'urbano. In questa rappresentazione della natura, che è una costruzione sociale e "umana", collocandola al tempo stesso come esterna e universale (Smith, 1990), l'immaginario che cerca di ricreare, nelle pratiche, le esperienze "naturali" è parte di un discorso costruito intorno alla esperienza e ai vissuti urbani (Fitzsimmons, 2017; Kong et al., 1999), ed è il modo stesso di vivere gli spazi urbani (o comunque, urbanizzati) che viene ridefinito, anche attraverso l'opposizione.

Padova non mi piace, è caotica, trafficata, inquinata. Non sono mai vissuto in città più grandi, non voglio neanche immaginare come starei a Milano, e non so come possa piacerti... Già dove sono nato io, in un paese in provincia è diverso, ma anche lì insomma... Facendo *slack* cerco i posti più puliti, più verdi, che mi facciano pensare di essere via da qua, che mi facciano pensare almeno un attimo di essere in montagna, dove non arrivano le macchine (Golia, *liner*).

Un punto in comune di questa costruzione di senso duplice, che definisce l'immaginario naturalistico intorno alla contrapposizione con il vissuto urbano, è dato dalla sensazione di pace e di tranquillità, che fa sì che ci siano connessioni con un immaginario che viene associato all'Oriente, attraverso simboli e ancora di più pratiche, come la vastissima diffusione dello yoga, dell'acro-yoga e, seppure in casi più isolati, del tai-chi come discipline associate, in accompagnamento o come preparazione (pensata come fisica e mentale, alla ricerca di un giusto spirito e di un corretto rapporto tra mente e corpo) allo *slacklining*. Sempre in una riflessione sul rapporto tra corpo e ambiente, e anche attraverso queste discipline, viene reinquadrata una idea di spiritualità, per quanto molto ibrida nella sua formazione, difficilmente, però, connessa con aspetti religiosi ed espressa normalmente attraverso una forma di dialogo con sé.



[figura 10]. Sessione di acroyoga al parco. Sullo sfondo, si vede la *longline* già ancorata a un albero. Foto di un partecipante.

Questo immaginario naturalistico e riservato, giocato intorno all'idea di un ritmo lento e di una sospensione della quotidianità del contesto urbano diventa un elemento importante nelle pratiche, che influenza sulla scelta del sito in cui realizzare la pratica, ma anche sulle modalità di movimento, sulle forme di appropriazione e riappropriazione dello spazio. Come vedremo, nei prossimi paragrafi, le discipline non costruiscono nel vuoto i propri luoghi e la territorialità prodotta è frutto di una contesa e di una negoziazione tra come i praticanti si vedono nello spazio e come vengono visti, più che dell'applicazione di un immaginario, questo però incide sulla loro immaginazione spaziale, sulla capacità di pensare a come vorrebbero sia il contesto

in cui camminano sulla *slackline*, con quale attività può essere compatibile e quali cercare di evitare o di allontanare.

Più frammentato e vario l'immaginario del parkour, e composto da una serie di figure tra il popolare e il mitologico, che vengono richiamate, anche semplicemente nel momento dello scherzo o nei simboli, nei nomi dei gruppi più o meno formale o informale, nelle grafiche: ninja, ragni, demoni, scimmie, supereroi sono immagini che ricorrono, in particolar modo nel *free running*, ma senza escludere anche gruppi di *parkour* e di Add.



[figura 11]. Loghi di associazioni di *parkour* padovane, italiane e internazionali.

Parte di questi richiami sono legati a forme di ironia che ribaltano immagini che vengono date dall'esterno, dai media o anche nelle interazioni quotidiane con soggetti non esperti, ai quali vengono in mente fantasiosi accostamenti alla pratica. Gli elementi, parte del racconto, che più sono incisivi, circolando di gruppo in gruppo, anche oltre le diverse modalità di intendere (e chiamare) la disciplina provengono invece dalle comunità, spesso sovranazionali, di praticanti: i grandi blog e i forum, a partire dai gruppi storici come ParkourGenerations e dalle interviste e dai commenti dei *traceur* (e delle *traceuse*) più conosciuti. Il “cammino del guerriero”, ad esempio, è una metafora utilizzata per rappresentare l'intera disciplina, utilizzata direttamente dai fondatori del Yamakasi, è ripresa pressoché da tutti i partecipanti:

Mi è sempre piaciuto vedere come il *parkour* sia sempre molto di più di uno sport o di un passatempo, ma una filosofia per chi lo pratica: siamo sempre tutti molto... molto devoti, se posso dire così, cercando di seguire nella loro vita una filosofia, che poi è quella che viene chiamata parlando del guerriero, no? In tanti infatti sono proprio presi da questa cosa del guerriero, del samurai, della disciplina come prospettiva, attraverso il lavoro su sé stessi: essere un guerriero vuol dire lavorare per sconfiggere i propri demoni, impegnarsi focalizzandosi su un obiettivo fino a raggiungere sempre nuovi obiettivi, superando paure e incapacità (Emma, *traceuse*).

La disciplina del guerriero, impegnato nel seguire la sua strada, è più una suggestione che una guida al comportamento o una forma precisa di condotta e viene significata attraverso composizioni eterogenee provenienti da immagini e modelli vari, dalle storie sul periodo dei samurai, alla filosofia orientale (spesso mediata attraverso prodotti culturali, film e videogiochi, oppure approfondita come autodidatti), fino alla lettura di Sun Tzu (Feireiss, 2007). Questo aspetto, parte centrale di un lavoro di soggettivazione e di costruzione del proprio corpo attraverso la disciplina, che metteremo in evidenza più avanti, incide al tempo stesso in maniera importante sulle pratiche e sul modo in cui attraverso di esse viene costruito il significato dei luoghi. Il *parkour* può essere complessivamente visto come una re-immaginazione dello spazio urbano, dei suoi vincoli e delle sue potenzialità ed il raccontarsi e l'immaginarsi attraverso le metafore diventa anche una forma di uso creativo dello spazio:

Il corso dei principianti invece di svolgersi, come usualmente succede, in palestra si svolge oggi all'aperto, a Chiesanuova [...]. Albe suggerisce un esercizio, camminare su dei paletti, alti circa 40 cm, a margine della strada «immaginate che non avete un prato tra uno e l'altro. Lava, o acqua, dovete arrivare di là, immaginate di essere guerrieri, immaginate di dover raggiungere il vostro obiettivo. Cadere o scivolare è un vostro demone, che vi aspetta nell'erba, battetelo» (nota etnografica, 6 maggio 2017).

Costruire delle storie intorno alla pratica permette allora di immaginare dei nuovi percorsi, dei nuovi esercizi, rafforzando la costruzione collettiva delle sfide, dandosi obiettivi comuni non solo in termini di esecuzione dello stesso movimento, ma in modo più ampio, nell'individuare una soluzione personale a un ostacolo, che è al tempo stesso materiale e inventato (Bavinton, 2007).

Capita che ci diamo degli obiettivi... Non cose da fare, ma più situazioni inventate. Tipo, scappare da un luogo in pochissimo tempo senza mai alzarci oltre una certa altezza. Oppure, che so, nelle "night sessions" fingerci dei ladri, o dei ninja e fare tutto il percorso il più

silenziosamente possibile... è un modo per fare una cosa insieme senza darci il compito, ma condividendo una mission [...]. Con queste storie diventa un gioco, un modo per non essere meccanici nell'esecuzione, per poter esplorare con... diciamo fantasia, ecco (Emma, *traceuse*).

La dimensione del gioco è forse uno degli aspetti più importanti, attraversando definizioni e differenti concezioni del *parkour* e delle discipline che ad esso vengono accomunate (*freerunning* e *Art du Déplacement*). Il gioco è una costruzione retorica, che viene utilizzata per descrivere una serie di comportamenti, di pratiche, di costruzioni di significato, in modo di poterne attribuire al tempo stesso un valore e un posizionamento rispetto ai contesti e alle forze sociali (Sutton-Smith, 1997). Parlando della propria attività come un gioco, viene plasmata la pratica, nel modo in cui viene intrapresa, come a rinforzare l'*assessment* di Turner (1982) sulla serietà del gioco nelle sue costruzioni discorsive, nei riti e nel rapporto con le materialità dello spazio urbano: la dimensione creativa e immaginifica è messa in primo piano, evidenziando come attraverso il gioco si reinventino le regole del muoversi.

L'accento sul gioco non è in contraddizione, ma viene messa in relazione con l'immaginario del guerriero:

Non so, non mi sembra che siano incompatibili. Cioè, un gioco non è una cosa di poco conto, e quello che viene chiamato il percorso del guerriero è un modo molto serio di intendere il lavoro che deve essere fatto su di noi, per meglio riuscire, per combattere i nostri demoni di volta in volta. Al tempo stesso, questa serietà serve nel gioco, che come tale, ha delle regole nuove, spesso il contrario di quelle... "normali" [*ci pensa un po', poi dice normali facendo il segno delle virgolette, subito dopo un cenno, come a cercare di capire se si è fatto capire, nda.*]. Senza il lavoro e la dedizione non giochi, senza gioco non ha senso impegnarsi così tanto, perché non si trovano obiettivi per cui lavorare (Lollo, *traceur*).

La centralità del gioco nel descriversi diventa parte dell'immaginario, riassumibile in particolare intorno alla frase "*the city is my playground*", la città è il mio parco giochi, ripetuta più volte nelle interviste e nelle conversazioni e diffusasi anche grazie alla riproduzione, in differenti opzioni grafiche in differenti modelli di magliette e tute di marche specializzate nel produrre vestiti per la disciplina e *streetwear* che richiamano il *parkour*, fino a comparire sul sito (e su tutto il *merchandise*, si veda la figura 12) dell'associazione statunitense di *parkour*.



[figura 12]. Felpa della associazione APk (American Parkour) e pantaloni del marchio di *streetwear* Krap. In entrambi i casi, viene riportato lo slogan “The City is my Playground”.

Il rapporto con il luogo è allora immediatamente ridefinito attraverso questa frase, non senza problematicità. Ha qui senso ribadire alcune direzioni nella costruzione della spazialità attraverso la pratica della disciplina: in primo luogo, riconoscendo nell'intera città il playground del traceur, questa viene rappresentata come interamente accessibile, “liscia”, senza suddivisioni, muri e confini che non possano essere travalicati. Inoltre, in questa dichiarazione viene messa in evidenza anche il difficile rapporto tra il parkour e le sue forme di istituzionalizzazione da un lato, di contenimento e di specializzazione all'interno di specifici parchi a tema o aree destinate specificamente alla loro attività. Questi processi, attraversati anche dalle comunità padovane e che, più generalmente, riguardano la disciplina in generale, richiedono un continuo lavoro di riflessività sulla pratica e sul rapporto tra la disciplina e il sito in cui viene realizzata, in un equilibrio ricercato tra funzionalità ed efficacia nella formazione e nella pratica quotidiana.

I giocolieri e gli artisti di strada hanno un immaginario ancora più frammentato e plurale, che rimette in gioco la stessa definizione della disciplina e il suo collocarsi come evoluzione, realizzata e performata nelle strade, di discipline dalle storie e dalle origini più lunghe. Già tracciare l'origine delle performance artistiche non è univoco, e diventa un lavoro di costruzione dell'immaginario della pratica: così come siamo ormai abituati a concepirle, le arti di strada sono, infatti, un prodotto relativamente recente, risalenti agli anni Ottanta. Al contempo, la loro origine, o meglio, le differenti origini di pratiche a cui gli attuali artisti e giocolieri si richiamano, è di molto precedente e radicata nel passato, richiamando storie

secolari. Tra i miti fondativi della disciplina sono fatti risalire ai bardi medievali e, in particolare, alla tradizionale figura del saltimbanco, girovago e nomade tra le città; una seconda origine, considerata altrettanto antica, è quella della tradizione circense; altri ancora, cercano di collegare la propria pratica a forme più contemporanee di arte pubblica o di teatro e danza di strada. Queste differenti archeologie della disciplina, lavoro contemporaneo in cui si cercano discendenze e continuità (Pavis, 2003; Foucault, 1969) che caratterizzino e ridefiniscano il presente e le sue fratture, sono una forma di invenzione della tradizione (Fortier, 1999; Hobsbawm e Ranger, 1983) che si definisce nel rievocare immagini ed origini, cercando di riattualizzarle e di definirsi attraverso esse.

Il richiamo ai saltimbanchi girovaghi è, ad esempio, un elemento che viene utilizzato per rivendicare una storia culturale della pratica come immediatamente politica: il saltimbanco è descritto come una figura del popolo, in cerca di fortuna e usualmente osteggiato dalle autorità, mal visto a causa del suo muoversi e continuo spostarsi, che veniva considerato come elemento disturbatore dell'ordine, genericamente pericoloso, se non specificatamente sobillatore di rivolte. Richiamarsi invece alle performance di arte pubblica richiama a un altro immaginario, più contemporaneo, indirizzato a legittimare direttamente in quanto forma "nobile" di arte, richiamandone un valore culturale e un valore estetico nella propria performance.

Qui presentate come distinte nell'origine e nel significato, spesso le differenti origini vengono evocate contemporaneamente, o mobilitate di volta in volta, in base alla discussione e alla situazione, differenziando ad esempio se ci si concentra sulla performance, sul suo contenuto e sulle forme espressive o se si parla del modo di intendere la pratica che si realizza e il senso che ad essa si attribuisce.

A partire dalle origini, e dal modo differente in cui vengono utilizzate e costruite, ogni giocoliere e artista definisce un proprio immaginario, il più possibile personale, che viene al tempo stesso utilizzato nel raccontare la propria pratica e come storia delle performance, nell'intento di condividere con il pubblico un certo sguardo, comunicato, al di là delle parole e dei racconti che possono essere più o meno presenti nel corso dello spettacolo, a partire da immagini create nei vestiti di scena, nelle coreografie, negli strumenti e negli attrezzi utilizzati:

Io cambio completamente il personaggio in base a quello che faccio. Diciamo che ne ho uno mio, che è un po' cappellaio matto, forse meno inquietante, più tranquillo per i bambini ecco, ma che comunque è fatto sul pensare "ma questo è fuori", è imprevedibile... Poi si è evoluto, lo ho cambiato, ma il nucleo centrale rimane quello... Negli spettacoli di notte invece no, quelli

con il fuoco intendo. Lì mi metto cappucci, mantelli, tutto nero, immaginari esoterici, stregoni, magia, con il fuoco sta bene. Certo, anche il fatto che mi esibisco con altri quando faccio gli spettacoli col fuoco influisce, ma è proprio l'attrezzo che richiama storie diverse... (Dado, giocoliere).

Le ambientazioni e i personaggi interpretati o richiamati durante gli spettacoli di giocoleria possono allora davvero essere pressoché infiniti, richiamando alla tradizione delle maschere del teatro all'italiana, con riedizioni, più o meno ammodernate, dei servi furbi, oppure a tradizioni degli spettacoli itineranti, che recuperano aspetti di tradizione e folklore di altre regioni. Questi elementi sono diventati parte di un archivio (Taylor, 2003) di elementi culturali e artistici che viene inteso generalmente come "nazionale" ed "europeo", come ad esempio i pupi siciliani, la *clownerie* francese (e la figura di Pierrot in particolare, con la classica maglietta a righe orizzontali e la lacrima sul viso) o di Charlie Chaplin, oppure elementi meno di immediato impatto, che però rievocano una sorta di *allure* che rimandi a tempi e spazi differenti, lontani o "esotici". Tutte queste rappresentazioni vengono, nel caso delle performance di strada, definite attraverso un collegamento con il tipo di performance nei suoi differenti elementi, come costumi di scena, battute e dialoghi, attrezzi, strumenti, musiche, oggetti di scenografia.

Anche in questo caso, seppure sia più facile concentrarsi sugli elementi narrativi della performance in sé rispetto a quanto accade per le altre due discipline, che hanno una modalità di raccontare e raccontarsi attraverso la pratica differente, e sicuramente meno esplicita, le performance di strada non solo ricostruiscono nel loro immaginario la pratica e il contesto in cui viene realizzato, ma lo modificano e contribuiscono a ridefinirlo.

Le storie possono essere infatti, a seconda del caso e del tipo di spettacolo e di performance, ambientate nel medesimo contesto in cui vengono realizzate, in situazioni e contesti geografici e storici del tutto altri, oppure in forme ibride:

Lo spettacolo si sviluppava attraverso un racconto di una fiaba: un ragazzino irrequieto scopriva un oggetto che, attraverso uno spirito di un servitore furbo e lazzarone, lo poteva portare al tempo della Serenissima, in vicende classiche del teatro dell'arte italiano (con servi capaci di cogliere occasioni per piccoli trucchi, padroni severi e ingannati, storie di amore) [...]. Ogni tanto, la storia veniva interrotta, riportando il pubblico a Padova, nel 2018, attraverso un proseguo delle vicende del ragazzino e della nonna, che anche esse ripercorrevano schemi classici delle vicende di Arlecchino e Pantalone, per poi tornare, nuovamente, nello svolgimento della storia principale. I passaggi da una all'altra sono accentuati attraverso i

movimenti, il tono della voce di Stefano, e soprattutto grazie all'intervento di Francesco: lui, seduto ai margini, il volto coperto da una maschera da medico della peste, nera, davanti a sé un grosso strumento a percussione, un *hang*, a disposizione altri, più piccoli, tenuti sotto lo sgabellino. Un *kazoo*, una chitarrina, una sorta di *maracas*... Se durante la parte della storia ambientata nella Venezia dei mercanti tutto il tempo era scandito dall'incedere delle percussioni, suonate delicatamente e continuamente, a fornire un tappeto ritmico, che accompagnava un racconto fatto con tono, pur con momenti concitati, in generale più rilassato e distaccato, che conferivano una impressione di "polvere" sopra l'ascolto della storia, negli altri passaggi smetteva di suonare come accompagnamento, ma aggiungeva suoni e rumori, attraverso gli strumenti, alle vicende che avvenivano, replicando ad esempio il rumore di un motorino (Nota etnografica, 4 giugno 2017, Cittadella).

Attraverso forme di racconto, di movimento, utilizzando i pochi elementi di scenografia possibili o qualche oggetto, vengono realizzate delle trasformazioni dello spazio, nel tentativo di evidenziare come il luogo della storia sia radicalmente differente da quello in cui l'attore, il giocoliere o il musicista stanno eseguendo il proprio spettacolo, o al contrario, vengono accentuate caratteristiche di quello spazio, in modo che entrino in diretto contatto con la performance.

Ancora una volta, la dovizia nello scegliere l'esatto sito in cui posizionarsi, nel caso in cui l'esecuzione richieda che l'artista rimanga fermo, o intorno a cui muoversi, risponde non interamente a motivi più funzionali, legati alla materialità dello spazio, né alla formalità delle autorizzazioni, ma richiede anche una forma di immaginazione nell'individuare nella strada stessa uno scenario della propria pratica, in modo che possa dare le suggestioni migliori: per farne un esempio, anche fisarmonicisti più "abituati", che si è soliti individuare sempre nello stesso angolo di strada, svolgono o, comunque, hanno svolto, per poi ripeterlo quotidianamente, un lavoro di ricerca, che permetta, ad esempio, di far sì che chi intenda fermarsi ad osservarli possa vedere, dietro di loro, uno scorcio della basilica del Santo o dell'osservatorio astronomico:

Ci ho messo del tempo, prima di trovare questo spazio sul ponte... Di solito suono altrove, ma ogni tanto vengo qui...La Specola è molto bella, e volevo quella come sfondo, perché nelle piazze non si può suonare, in piazza del Santo non si può [...]. Ho pensato come a un fotografo no? Cercato di immaginare le persone, a piedi, in bici, che mi vedono, e che vedono qualcosa di bello sullo sfondo, mentre sentono suonare... Una forma di dire "questo è bello, questo è bello davvero", e magari mi lasciano qualche soldo in più (Florian, musicista).

La scelta del posto e la capacità di trasformarlo, attraverso il proprio posizionamento corporeo, così come con il presentare la propria attività e con la produzione musicale e sonora fa in modo che l'immaginario della disciplina e dello spazio interagiscano tra loro e si interrogino a vicenda: ricorrendo anche qui ad archivi di rappresentazioni abbastanza consolidati, il quotidiano di quell'angolo di strada viene re-immaginato, introducendo un elemento usualmente assente, che nello specifico è la presenza di un musicista e il riuscire ad apprezzare determinati suoni e musicalità all'interno della confusione del paesaggio sonoro della città, ma più in generale richiama un'idea romantica, un tempo lento del vivere in città, un immaginario di una *flânerie* rivisitata al contemporaneo (Nuvolati, 2013). La pratica lavora sullo spazio esplorando una dimensione di impossibilità (Gilliland e Caswell, 2016), che viene però attualizzata attraverso immagini, racconti o anche brevi suggestioni che portano collegamenti tra il sito in cui avviene la performance e il luogo performato.

Finora, in questo paragrafo, ho suggerito come l'immaginario sia una pratica, in accordo con quanto scrive Appadurai (1996: 31): il ruolo dell'immaginazione, intesa come immagine, immaginato e immaginario, è condurci verso la considerazione dell'immaginazione come una pratica sociale, centrale in ogni processo di *agency*, che permette di leggere trasformazioni e interpretazioni della complessità. Questo approccio è in diretta connessione con la definizione dell'immaginario che viene data da Cornelius Castoriadis (1987 [1975]). Nel suo lavoro, ormai un classico della teoria sociale, l'immaginario orienta un sistema sociale tra infinite strutture simboliche, in innumerevoli direzioni possibili, composte da tutte le metafore e le metonimie astrattamente concepibili.

L'elemento qui più importante del lavoro del filosofo franco-greco, è l'accento che viene posto sulle modalità in cui l'immaginario diventi un *ethos* condiviso nel gruppo (Ivy, 1995). Questa idea, nata in un dibattito caratterizzato dalla contrapposizione con lo psicologismo, considerata prospettiva ancillare al determinismo economico e all'individualismo, ha il merito di ricercare, all'interno delle costruzioni di significato dei singoli, che sono sempre plurali, frutto di traiettorie biografiche divergenti, di elementi comuni. Scenari, immagini e simboli circolano e vengono condivisi dai partecipanti, che li ridefiniscono, connettendoli nel nesso tra luogo, pratica e sito materiale in cui essa viene realizzata.

Su questo punto è forse necessario soffermarsi, essendo uno degli aspetti più "caldi" del dibattito sul concetto di immaginario, e Castoriadis ha ricevuto, non a torto, più critiche (si veda, tra le altre, Strauss, 2006) per l'accento posto sull'unità di fronte alla molteplicità. In

parte il cambio, potremmo dire, di scala dovrebbe preservarmi da queste critiche: il ragionamento del filosofo franco-greco è in gran parte rivolto all'immaginario nazionale (o sociale) e all'immaginario di classe e su quel livello l'idea di unitarietà rischia di celare una rappresentazione eccessivamente statica della cultura e dell'ordine sociale, nascondendo quali specifici gruppi e contesti producano gli immaginari che poi si diffondono egemonicamente (Strauss e Quinn, 1997). Collocandoli nel lavoro etnografico e facendole emergere dalle pratiche situate, i gruppi che producono gli immaginari vengono messi in primo piano, e la dimensione conflittuale della produzione dei luoghi è evidenziata come centrale in tutto il capitolo (e in tutta la tesi). Nonostante questo, proprio per questo motivo, ho scelto di utilizzare il concetto in una maniera più lasca, parlando ad esempio di "immaginari" istituiti, al plurale, e non del "*l'imaginaire*", articolato e al singolare, come l'autore fa (Castoriadis, 1997).

L'aspetto più interessante, per quanto visto finora nella costruzione dei luoghi, è il fatto che l'immaginario sia "la capacità di vedere quello che non c'è, e di vedere quello che c'è in un altro modo" (Castoriadis, 1987: 127), al tempo stesso immaginario attuato, prodotto sociale dell'immaginazione di una società e di un gruppo e immaginario radicale, ossia capacità di questo lavoro di costruzione di immaginari. Questa immaginazione è profondamente radicata nel contesto, ed è attraverso un procedimento narrativo, al tempo stesso da leggersi come etico e politico (Comaroff e Comaroff, 1999), che prende forma e collega discorsivamente il senso al luogo. Questa capacità immaginativa radicale non è però da intendersi come una forma di astrazione, caratteristica psicologica dei singoli, ma è incorporata e radicata nei soggetti, generata nelle loro interazioni, nelle affettività così come nella materialità delle relazioni, facendo sì che possa essere preso in considerazione nella quotidianità e che renda l'approccio etnografico particolarmente adatto nella sua comprensione.

Allo stesso tempo, emerge la necessità di reinquadrare gli immaginari dei gruppi delle tre discipline all'interno di un contesto più ampio, mettendoli in relazione con i pubblici che osservano, più o meno volontariamente, per tutto il tempo della performance o solo per un attimo, mentre camminando incontrano l'artista. Se questo aspetto diventa centrale per l'arte di strada e per la giocoleria, considerato il rapporto diverso con il pubblico, variamente inteso, come parte costitutiva dello spettacolo stesso, per estensione permette di rileggere, allo stesso modo anche le altre due discipline, non solo nei loro momenti di esibizione, ma anche nella quotidianità dell'allenamento, ricostruendo attraverso l'immaginario l'intersezione tra come ci si vede e come si è visti.

Questo immaginario dei pubblici è parte delle relazioni ma eccede ad esso, in parte legato a flussi di immagini, più o meno “pop” e mediatizzate delle discipline, così come da interpretazioni e conoscenze soggettive delle tre discipline, più o meno conosciute in precedenza al momento dell’incontro che si realizza nello spazio pubblico, ed è in continuo rapporto con il senso del luogo che i partecipanti stessi stanno costruendo nel momento della pratica, e che viene, seppure talvolta in maniera parziale, comunicato e compreso da chi li osserva.

È sempre un rischio enorme quando porti uno spettacolo nuovo, perché lo hai studiato per giorni, mesi, lo hai pensato fino in fondo, in ogni cosa... la scaletta, le cover, l’abbinamento delle canzoni, cercando di far passare un’emozione, un messaggio, che può essere anche solo un’immagine complessiva, che va oltre le canzoni [...] Tu prepari tutto questo, ma poi non sai mai cosa viene colto, se chi ti vede capisce i riferimenti, immagina lo stesso che hai in mente tu. Può andare bene, o essere un disastro (Jack, musicista).

Per questo elemento, che in parte sarà affrontato nel prossimo paragrafo, attraverso una ricostruzione, parziale e necessariamente frammentata, delle rappresentazioni delle tre discipline tra musica, filmografia più o meno *mainstream*, lavori fotografici e rappresentazioni giornalistiche affrontata, in parte, nella sua dimensione relazionale e quotidiana, nel momento in cui anche gli immaginari dei luoghi diventano elemento di produzione di conflitto e di contesa della spazialità.

Per fare questo, bisogna però introdurre un aspetto degli immaginari, che sfugge all’approccio di Castoriadis, maggiormente concentrato sull’immaginario come creazione e come prodotto creato. Quanto è qui ora necessario, è riconoscere come gli immaginari siano lo strumento che viene usato per comprendere e interpretare il mondo sociale che ci circonda, con le sue dinamiche e i suoi processi (Taylor, 2002; 2004). Lo sguardo, attraverso Taylor si sposta allora dalla produzione alla circolazione dell’immaginario, ed in particolare del modo in cui, attraverso l’immaginario i soggetti possano, individualmente o collettivamente, interpretare le costruzioni di senso. L’immaginario, letto in questa ottica, è necessariamente immaginario del luogo, “così come è” e non più una spinta radicale verso le sue possibilità: come scrive Taylor (2002: 116) “il nostro immaginario sociale, ad ogni tempo dato, è complesso. Questo incorpora un senso delle normali aspettative che noi abbiamo di qualcosa di altro, il tipo di comprensione comune con il quale rendiamo possibili quelle pratiche collettive che compongono la nostra vita sociale. Questa comprensione è, al tempo stesso, effettiva e normativa”.

3.5 Le discipline negli immaginari.

Nel paragrafo precedente si è evidenziato come, all'interno delle discipline circolino delle immagini che vengono riprese dai praticanti per raccontarsi e per definirsi, costituendo degli immaginari dei differenti pubblici e soggetti che possono incontrare nella loro quotidianità la disciplina e che guidano il modo in cui essa viene riconosciuta e associata a frammenti di discorsi. Cercherò, in questo paragrafo, di ricostruire alcuni possibili accessi alle discipline per cercare di individuare nella cultura pop e ai pubblici, più o meno generici ed estranei alla disciplina, alle comunità di praticanti e ai contesti in cui si sviluppano.

Questi frammenti di immagine non determinano la comprensione in modo univoco, ma contribuiscono a fornire esempi, metafore, allegorie e linguaggi a chi le osserva: l'importanza di queste rappresentazioni è connesso a come vengono recepiti e possano essere mobilitati nelle contese territoriali, anche al di fuori dagli intenti e dalle logiche di produzione del contenuto stesso. Come Rosalyn Deutsche (1991) evidenzia parlando del cinema, è necessario riconoscere nel visuale e nelle immagini le istanze del sociale, il modo in cui, fuori dalla presa del determinismo, sono riconosciute e usate come oggetti culturali, partendo dalle immagini come punto di accesso alle relazioni sociali, riconoscendone i significati e i modi di costruire le soggettività.

I contributi dagli immaginari culturali, giornalistici, musicali, artistici presentano linguaggi e intenti differenti, e diverse pretese di essere mimetici con il "vero mondo" (Cresswell e Dixon, 2002), ponendosi come riproposizioni precise di eventi e fatti, oppure semplicemente suggestioni estetiche. Altro aspetto da tenere in considerazione è quanto queste rappresentazioni vengano sentite come valide descrizioni, anche se semplificate, da parte dei partecipanti e quali aspetti della disciplina vengano sottolineati e quali tralasciati.

Parte di questa costruzione di immaginario viene costruita attraverso articoli e servizi televisivi di informazione che, nelle pagine di cultura o in seguito a qualche evento, scelgono di dedicare dello spazio per la cronaca di un *lifestyle sport* o di qualche disciplina: quasi sempre sono servizi che, partendo dalla notizia specifica, si propongono di raccontare cosa siano queste attività, presentandole nel *frame* della "nuova tendenza giovanile": questi servizi si pongono come una prima presentazione, dovrebbero dare un primo strumento di comprensione. Le immagini che emergono da questi reportage è notevole, sia in termine di vastità e varietà del pubblico che possono raggiungere, sia per la pretesa di essere, in quanto prodotti giornalistici, "oggettivi".

In questo senso, hanno maggiore eco televisiva il *parkour* e lo *slacklining* rispetto alle arti di strada: la lunga tradizione popolare dell'ultima la rende già nota e, anche per questo, meno interessante da raccontare.

Il linguaggio e il tono con cui vengono presentate queste discipline è però sensazionalistico. Un ottimo esempio è dato dal servizio di Studio Aperto, telegiornale della rete Mediaset Italia1, mandato in onda in tutte le edizioni giornaliere dell'11 gennaio 2017³⁴. Il servizio parte dalla notizia sulla decisione, presa dal governo inglese, di includere il *parkour* nella lista degli sport riconosciuti: un passo importante per la comunità dei *traceur* inglesi, consiste una forma di riconoscimento istituzionale, con una serie di contraddizioni ma anche opportunità in termini di accesso a fondi pubblici e di partecipare a bandi per le associazioni di *traceur* e la possibilità di introdurre il *parkour* in percorsi educativi.

Il servizio è caratterizzato, però, da immagini di repertorio, selezionate e tagliate dai video Youtube in cui sono presentate le selezioni delle peggiori cadute ed errori e ulteriormente decontestualizzate, con un sottofondo di musiche angoscianti e la giornalista che ha realizzato il servizio, Francesca Gallacci, che legge con voce grave e preoccupata:

E una sola regola: vietato fermarsi. È il *parkour*, una tecnica di spostamento rapido che è nato una ventina di anni fa in Francia, una impresa folle per alcuni [...]. quei salti ad altezze vertiginose, quelle corse sull'orlo del vuoto non sono un passatempo innocuo. Gli inciampi, le prese che cedono, le cadute sono all'ordine del giorno. Cadute che possono essere fatali [...]. Il Ministero, che riconosce il diritto di correre e saltare ad un passo dalla morte.

Anche laddove il tono della presentazione è differente, come sempre nello stesso telegiornale, in un servizio del 16 giugno³⁵, in cui viene riportata la notizia di un importante evento pubblicitario realizzato attraverso un'esibizione di *parkour* alla "porta del paradiso", una scalinata di 999 scalini sul monte Tianmen, in Cina. Nonostante il tono molto più disteso del servizio, l'enfasi è ancora posta sulla pericolosità e sulla dimensione "puramente adrenalinica" della disciplina, sostenuta anche dalla scelta di proporre solo immagini realizzate con piccole telecamere indossabili, incorporate nei vestiti o sui cappelli, in modo che riprendano la visuale dei *traceur*, accentua la sensazione di vertigine e restituisce un'immagine di pericolosità.

34 https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/studioaperto/il-parkour-diventa-uno-sport_FAFU000000680400 (ultima consultazione online il 30/11/2018).

35 https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/studioaperto/lezioni-di-parkour_F307966501320C04 (ultima consultazione online il 30/11/2018).



[figura 13]. Immagine del servizio di Studio Aperto del 16 giugno: la ripresa dalla visuale di un traceur in un salto tra due tetti.

Pur avendo avuto minore attenzione da parte dei media, a fronte anche di una minor conoscenza complessiva della disciplina nel pubblico e di una diffusione nei contesti urbani più recente, anche nel caso dello *slacklining* i media giornalistici pongono fortemente l'accento sulla pericolosità della pratica, sulle sensazioni di rischio e sulla dimensione "estrema" della disciplina.

Anche la stampa locale, ad esempio, nel raccontare l'*highline* più lunga mai camminata in Italia, 220 metri a circa 150 metri di altezza, che i ragazzi hanno teso tra due vette di Rocca Pendice a Teolo, un paese sui colli Euganei. La descrizione che ne viene data è quella di uno sport estremo, con l'imprevisto sempre in agguato. Sulla versione online del Mattino di Padova una normale caduta, realizzata in sicurezza, con imbragatura e corda di salvataggio e chiusa con maestria con un "*catch the line*", ossia afferrando ed appendendosi alla linea nel momento stesso in cui si cade, è raccontata come un rischio che solo casualmente "è andata bene". La cronaca cartacea si concentra invece sul "pericolo" costituito da quella linea, ricostruendo l'intervento dell'assessore di Teolo e della polizia municipale.

Le voci che vengono riportate ed ascoltate sono raramente quelle dei *liner* oppure esse vengono sempre accostate e controbilanciate da pareri negativi espressi da (presunte) autorità, come in questo esempio:

Negli ultimi anni non sono mancate le prese di posizione contro questa moda temeraria. All'inizio del 2017 l'assessore veneto alla Sanità Luca Coletto ha ribadito la necessità di varare

un decreto formale che la impedisca. Per la verità l'assemblea di Palazzo Ferro-Fini ha varato quasi cinque anni fa la legge 19/2012 "Norme per la sicurezza del volo nelle attività regionali di elisoccorso, di antincendio boschivo e di protezione civile". (Il Mattino di Padova, 13 marzo 2017³⁶)

Il modo in cui le discipline emergono da queste rappresentazioni non è semplicemente contestato dai praticanti, che cercano quotidianamente di mostrare modi differenti di interpretare la disciplina e di avere attitudini e comportamenti che non siano del tutto improntati alla ricerca adrenalina, ma diventano parte anche di gioco, attraverso il quale vengono messe in ridicolo le rappresentazioni proposte, mostrandone la lontananza con le discipline stesse. I link alle notizie vengono condivise, con commenti divertiti ed ironici che sottolineano i punti considerati più assurdi, momenti di scherzo durante gli allenamenti (dopo il servizio di Studio Aperto sulla decisione di riconoscere il *parkour* come sport, per tutto l'inverno la frase "unica regola: non fermarsi" era diventata una sorta di "tormentone", gridato nei momenti più vari, durante gli allenamenti, così come nei momenti di tranquillità, durante gli incontri e gli aperitivi tra praticanti.

Il modo in cui questo tipo di rappresentazione viene giudicata del tutto lontana dalle loro quotidianità, basata su uno sguardo superficiale e stereotipato, incide inoltre sulle tattiche per ottenere forme di riconoscimento e di visibilità, evitando di provare ad esplorare le possibilità legate ai media tradizionali, che vengono generalmente guardate con sospetto.

I *liner* hanno organizzato, insieme alla Cucina Brigante ed altre associazioni e collettivi, un presidio dal nome Portello Porto Aperto, in opposizione al divieto, imposto all'Aquarius di approdare in Italia dopo che la ong Sos Mediterané aveva realizzato un'operazione di salvataggio in mare aperto per 140 persone [...]. Teo arriva salutandomi con un abbraccio, era un bel po' che non avevamo avuto modo di vederci. "Sono un po' preoccupato, ho parlato con una giornalista che è arrivata troppo presto e ha trovato solo noi, ho cercato di spiegarle le cose, ma non so cosa abbia capito... Ha iniziato a farmi domande sullo *slacklining*, quando io cercavo di dire che eravamo lì per il porto, per i migranti... Anche la scelta del Portello in quanto porto della città, boh, non sembrava troppo convinta... Anche per il gruppo [*rivolgendosi anche agli altri, nda.*] oh, vecchi, io le ho detto dieci volte di non scrivere cazzate tipo "rappresentante di..." "capo di...". Boh, domani vediamo cosa esce, l'ultima volta che hanno scritto di noi non hanno fatto completamente cagare oggi sono preoccupato (nota etnografica, 14 giugno 2018).

³⁶ <http://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2017/03/13/news/sono-delle-insidie-per-elisoccorso-e-protezione-civile-1.15025481?ref=search> (ultima consultazione online il 30/11/2018).

Le rappresentazioni che arrivano da altri contesti sono più frammentate ed incoerenti ma, al tempo stesso, più capaci di restituire elementi delle discipline che possano, anche criticamente, dare spunti ed elementi agli immaginari dei praticanti e che permettano al pubblico di avere criteri di comprensione di alcuni aspetti e di alcune dinamiche. Presenterò qui alcuni di questi elementi, riportando esempi di testi, film, immagini che sono emersi nelle conversazioni con i partecipanti della ricerca.

Lo *slacklining* è, anche in questo caso, la disciplina tra le tre dell'etnografia meno rappresentata, almeno riconosciuta come disciplina sportiva e come pratica urbana. Difficile trovare materiali a riguardo, ad eccezione di pochi video, sintesi di esibizioni realizzate dai maggiori esponenti a livello globale, che hanno avuto un'eco importante grazie alle acrobazie sulla *trickline* o per la bellezza dei paesaggi su cui hanno realizzato le *highline*, e i cui video hanno avuto la possibilità di circolare ed essere visti al di fuori dalle reti dei soli partecipanti, raggiungendo sui siti di *sharing* centinaia di migliaia di visualizzazioni³⁷.

Al tempo stesso, una disciplina vicina allo *slacklining*, almeno per i suoi spettatori, come il funambolismo è, al contrario, un'immagine fortemente presente nella pluralità di immagini che ci circondano. Da un lato, una figura come Philippe Petit può essere considerato una vera icona che supera largamente i limiti e i confini degli interessati all'arte circense e al funambolismo, al quale sono stati dedicati libri e film tra i quali la produzione hollywoodiana "The Walk"³⁸, con attore protagonista Joseph Gordon-Lewitt e il film documentario "The man on wire"³⁹, del 2008. Un altro esempio che mi è stato riportato è una puntata della serie tv "The Modern Family" (dal titolo Phil on wire, riprendendo il lavoro prima citato su Petit) in cui uno dei protagonisti cerca di imparare a camminare su una fune montata nel proprio giardino. Anche se molto più marginale nell'economia della storia, i partecipanti della ricerca erano stati colpiti da questo episodio, rivedendo nella modalità in cui si esercita nel giardino una modalità simile all'approccio di molti di loro con i primi passi sulla *slackline*, e come un episodio che potrebbe essere ricordato da chi li osserva.

³⁷ Alcuni esempi di questi video sono il record di "free solo", ossia una camminata su una highline senza alcun tipo di imbragatura e di sicurezza realizzata nel 2015 da Spencer Seabrooke (disponibile al link https://www.youtube.com/watch?v=EzrI8BeOw_0 ultima consultazione online il 30/11/2018) e le esibizioni sulla trickline di Alex Mason (disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=tXLAHw35Svq> ultima consultazione online il 30/11/2018). Da notare, di quest'ultimo, così come di molti altri video con un alto numero di visualizzazioni, come siano realizzati a scopo promozionale da parte della RedBull. L'ambiente del tutto eccezionale in cui l'esibizione ha luogo, la foresta amazzonica, che ha contribuito probabilmente a far crescere l'interesse per il video è allora connesso anche a una produzione con fini commerciali.

³⁸ The Walk, 2015, produzione Stati Uniti, 123 min.

³⁹ The man on wire, 2008, produzione Stati Uniti/Regno Unito, 90 min.

La produzione più importante in termini di immaginario condiviso sul funambolismo è però in termini di evocazione, anche altamente metaforica: si pensi a quante rappresentazioni della precarietà (lavorativa, economica, ma anche affettiva ed esistenziale) sono giocate attraverso il richiamo al camminare su un filo sospeso nel vuoto.

Il *parkour* presenta una serie di riferimenti più ampi: uno di quelli di maggiore interesse per i partecipanti è sicuramente il richiamo che viene fatto nel mondo dell'hip hop.

Numerose canzoni di rapper, sia italiani sia USA, citano il *parkour* nei loro versi, anche solo per approfittare di una rima o costruire una piccola immagine:

Rimo da quando i fra' ti rubavano il Barbour, gremio e cammino sui muri tipo *parkour*
Parlo di strada come un Tom-Tom o un Garmin, non ho ancora imparato come comportarmi
(Gué Pequeno in "Ciao proprio", Club Dogo feat. Marracash).

Dalle blatte sull'attico all'armata del *groove*, le riprese da dietro come un team di *parkour*,
lo spazio ha il raggio che vuoi tu (MadBuddy in "È brutto", Primo e Squarta feat. MadBuddy).

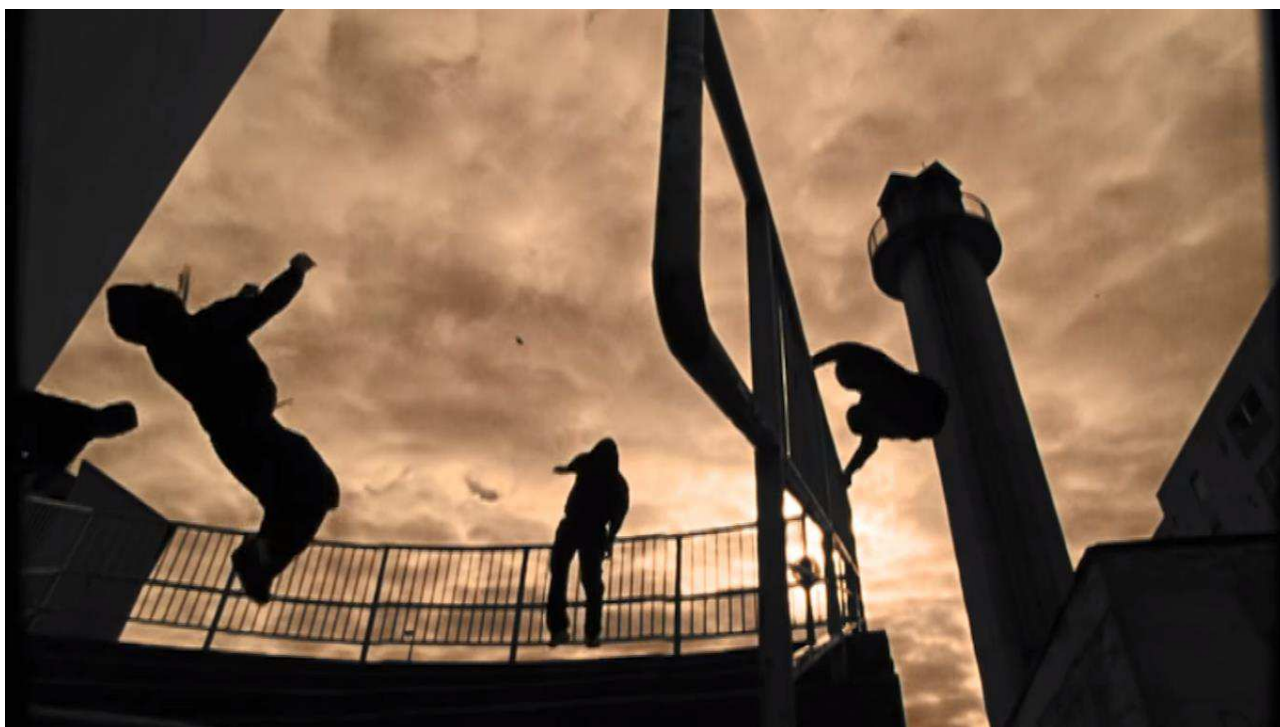
Dame una razon para retirarme para yo callarme para que acontentarme
Camino sobre las paredes flow parkour En medio de la jungla like Betancourt
(El Raton in "King supreme", Machete Empire).

Like parkour, I spit darker, From a place where ya couldn't see ya hand in front of ya face
(Detroit) I'm tryna tell ya mans he runnin in place, I move and success is somethin to taste
(Apollo Brown in "Parkour", Apollo Brown feat. Guilty Simspon).

Pazzo pazzo, sono senza cure, ti intossico come l'ero di Kabul, saltello con il *flow*, come fosse
parkour e sono fuori legge come Pac Shakur. (Isi Noise in "Wooh", RRR Mob).

Come si può notare nella figura 14, a questi esempi si possono aggiungere anche video musicali, sempre di canzoni hip hop e rap, realizzati con la partecipazione di *traceur* e *freerunner*.

Complessivamente, il *parkour* è solamente un riferimento, una suggestione, spesso usato all'interno di versi e barre autocelebrative, in modo metaforico: il rapper paragona le proprie capacità e il proprio *flow*, lo stile con cui, seguendo la corretta metrica, vengono inventati i testi, ai *traceur* che scavalcano i muri e camminano sulle pareti. Così come sono spettacolari, imprevedibili, coreografici i *traceur* nei loro movimenti, così lo sono i versi, gli incastri di rime e lo stile di chi rappa.



[figura 14]. Un esempio dell'uso del *parkour* nei video musicali: fotogramma da *Badabum Cha Cha* di Marracash (2008).

In questo continuo richiamo, viene individuata una dimensione che qualifica al tempo stesso hip hop e *parkour*, richiamandosi tra loro in una vicinanza data da una costruzione simbolica e narrativa costruita sul concetto di strada e di periferia, che vengono idealizzate come luoghi di origine di entrambe le culture della disciplina. Il richiamo, allora, non è un'immagine come un'altra nella costruzione di un racconto di sé e delle proprie abilità, ma si lega con delle estetiche che traggono la loro poetica da un principio di autenticità, definita proprio come mantenuta vicinanza con la periferia, con i palazzi di edilizia popolare.

Anche nelle arti di strada, i riferimenti considerati più importanti sono cinematografici: “Pa-ra-da”⁴⁰ del regista italiano Marco Pontecorvo, ambientato in Romania negli anni Novanta, in una storia in cui la giocoleria diventa una pratica di fuga e di evasione da contesti di marginalità urbana e sociale, e “Baskets”⁴¹, una serie tv comica, protagonista un attore che, dopo aver fallito con la scuola di *clownerie*, si trova ad esibirsi in contesti improbabili. I punti di riferimento, in termini di immaginario delle pratiche sono però sempre provenienti dal cinema e sono le immagini più classiche, come “Il circo” di Charlie Chaplin o “Clowns” di Fellini. Così come detto a riguardo dei funamboli (che, rispetto alle arti di strada hanno un rapporto di contiguità),

⁴⁰ Pa-ra-da, 2008, produzione Italia, 100 min.

⁴¹ Baskets, 2016 - in produzione (3 serie trasmesse), 30 puntate, Netflix.

la giocoleria viene impiegata metaforicamente, prendendo l'abilità di maneggiare oggetti in situazioni di difficoltà con maestria e traslandola in contesti differenti.

Ad uscire da questa breve panoramica delle discipline e degli immaginari ad esse connesse non è una visione complessa, ma una frammentata ricostruzione di poche immagini e attribuzioni di senso che possono essere a disposizione dei pubblici che incontrano nei loro contesti quotidiani le discipline. Al contrario di quanto riguarda la cronaca giornalistica, gli elementi che vengono forniti, in termini di certo semplificatori, della dimensione estetica delle discipline, così come la romanticizzazione delle vite dei praticanti, crea degli spazi ambivalenti, delle costruzioni di senso che potrebbero permettere anche forme di alleanze.

Attraverso la scelta di immagini particolarmente suggestive per i gesti tecnici dei protagonisti (siano essi reali o immaginati), in base agli ambienti e agli scenari in cui si realizzano le loro gesta, accompagnate da colonne sonore e da effetti che ne enfatizzano la resa, mettendo in evidenza contrasti e plasticità, le pratiche diventano elementi estetici, con le quali è possibile raccontare delle storie, intrattenere, ma anche vendere prodotti di ogni tipo, dalla bibita energetica all'immagine di un artista. L'ambivalenza di queste immagini diventa un elemento di discussione per gli stessi praticanti, che valutano in modo differente il loro impatto negli sguardi dei differenti pubblici, chiedendosi quanto possano contribuire a una conoscenza della disciplina, oppure se rispondono a banalizzazioni e semplificazioni che portano a delineare specifici gusti e a restringere le possibilità delle discipline nella loro realizzazione fuori dai canoni della spettacolarizzazione.

Queste contraddizioni sono particolarmente marcate a riguardo della partecipazione a programmi televisivi come i *talent show* per quanto riguarda gli artisti o per competizioni, trasmesse come programmi di intrattenimento, quali "Ninja Warrior" e "Monument Crew" che riguardano il *parkour*.

Non mi è piaciuto vedere [*mi fa una serie di nomi, di traceur che conosco di persona o di fama, facendomi capire a chi si riferisce, nda.*] gente seria, per dire, non ragazzini... che ho sempre stimato e che hanno sempre seguito il percorso del *parkour* nel modo corretto in certi spettacoli: non ne capisco il senso, non so cosa centrino con quel contenitore, cosa pensino che possa passare del *parkour*... Proverò a chiamarli, spero sia una spaccinata personale e non un ragionamento collettivo, un cambio di direzione dell'associazione di cui fanno parte, anche se comunque li ho visti, si sono presentati con le magliette e tutto... (Filo, *traceur*).

Ho fatto anche il provino di un *talent*, oltre a quella comparsata televisiva che hai visto... Non mi interessano i custodi dell'arte di strada, che ti dicono dove va fatta, come va fatta, quali

canzoni sono da artista itinerante e quali “inaccettabili cadute nel pop” [*dicendolo, tiene una voce impostata, cercando di simulare una forma di autorità, in modo canzonatorio, nda.*]. Non ho bisogno di comportarmi come un artista di strada, perché lo sono, perché le mie canzoni sono nate per strada e raccontano quello che vedo, che siano cantate in piazza, su un disco autoprodotta e venduta accanto al cappello, oppure davanti a una telecamera. Non capisco cosa spaventi, non capiscono che se uscisse un cantante, anche un fenomeno passeggero, sapendo che arriva dai marciapiedi del centro, per un anno tutti ci darebbero più attenzione, cercherebbero per ogni musicista nelle strade la nuova popstar? E questo rimarrebbe, forse più della carriera di chi ha avuto successo, farebbe bene a tutti. (Jack, musicista).

Ad essere posta in palio, in queste discussioni e contrapposizioni che spesso si polarizzano tra un netto rifiuto e una generale accettazione di ogni forma di ibridazione (e, si potrebbe obiettare criticamente, di sussunzione), ma che presenta anche ricerche di difficili tentativi di equilibrio, aprono una discussione che riguarda direttamente il rapporto tra il vedersi come praticanti e l'essere visti. Nella stessa logica, anche il modo di diffondere immagini della propria disciplina può essere esemplificativo di questo rapporto, tra due sensibilità differenti: da un lato, il tentativo di continuare ad esporre la disciplina cercando di far sì che rimanga contestualizzata nel rapporto con la loro spazialità, all'interno degli eventi, in modo che non possa essere fraintesa o equivocata. Dall'altro lato, una ricerca di una visibilità che, attraverso differenti mezzi e media, dalle grandi produzioni televisive ai video realizzati con una filosofia amatoriale del *do-it-yourself*, possano essere accessibile a un pubblico il più ampio possibile, nel tentativo di una pedagogia estetica alle arti e agli sport urbani, nella speranza che vengano riconosciuti e legittimati.

3.6 Spazi contesi e conflitti del quotidiano.

Ogni luogo viene creato su spazialità che presentano una serie di significati differenti, sviluppati su più piani (Cresswell, 2004). Le interazioni tra corpi, spazi e contesti sociali generati dalle pratiche danno origine ad eventi, come già si è avuto modo di vedere nel paragrafo 3.3 che combinano tra loro, le funzioni per cui è stato pianificato, le attribuzioni legali che la proprietà e l'amministrazione implicano, la pluralità di usi che vengono realizzati in quello spazio, più o meno previsti e autorizzati, duraturi o temporanei.

Ognuno di questi elementi e dei soggetti che attraversano il sito specifico può cambiarne immagine e attribuirne significati, almeno per chi realizza le pratiche, vivendo il susseguirsi di eventi e situazioni, costruzione di memorie e di storie. Ne consegue che ogni pratica è

profondamente radicata in connessioni e processi, e che nessuna attività viene a realizzarsi in uno spazio “vuoto”.

Per quanto i processi economici e i tentativi dei processi di *governance* sullo spazio pubblico in una ristrutturazione neoliberista della città possano essere operanti in modalità sempre più stringenti e pervasive, non esiste alcun non-luogo (Augé, 1992) che possa essere del tutto collocato fuori da percorsi identitari e storici. In ogni luogo, anche se pianificato in una maniera univoca e teoricamente tassativa per pochi, ben determinati, scopi, le pratiche che si susseguono sono plurali e spesso discordanti. Colombo e Navarini, ad esempio, già vent'anni fa avevano, nell'etnografia della stazione centrale di Milano, evidenziato come essa fosse segnata da interazioni, incontri, confini da ognuna delle differenti attività che si svolge in stazione: tra queste, le pratiche previste per il controllo e la sorveglianza che, lungi dall'essere neutre esecuzioni, si concretizzano in processi di produzione spaziale in relazione con le altre attività e con le norme previste all'uso, ma da esse seguono percorsi e logiche autonome (Colombo e Navarini, 1999).

Questa pluralità inevitabile che, come abbiamo visto nel paragrafo 1.2, è elemento definitorio della stessa idea di città (Amin e Thrift, 2002) e che ne determina la forma, pone una complessità capace di chiedere nuovi strumenti di comprensione e di intervento:

È interessante che l'urbanistica oggi riveli la sua povertà concettuale di fronte a questi cambiamenti. Essa è incapace, molto più delle scienze umane, abituate a fare i conti con i propri paradigmi, di rinnovarsi. È incapace perché ha perso «epistemologicamente» il senso della realtà. Si barrica e si difende dietro statistiche, mappe, trend e flussi ed è incapace invece di entrare nella vita fisica delle persone rispetto ai luoghi fisici della città. C'è in questa caduta di strumenti, in questa povertà intellettuale, la fine di una disciplina che si è arroccata dietro a un tecnicismo miope e che non ha mai voluto diventare una «scienza umana» (La Cecla, 2015).

Le tre discipline protagoniste di questa ricerca mostrano particolarmente bene la pluralità di usi dello spazio e la continua presenza di attività imprevedute ed imprevedibili nello spazio pubblico. Tutte e tre, infatti, vengono usualmente realizzate in spazi della città destinate ad altri scopi e si configurano, in modi fortemente differenti tra loro, ma che attraversano le stesse dinamiche di visibilità date dal trovarsi in spazi pubblici, intorno all'essere in copresenza con altre attività (Scandurra, 2012).

Le attività con cui devono andare a relazionarsi sono molteplici e, ovviamente, variano di sito in sito ad ogni momento in cui la pratica viene realizzata. È possibile tracciare una generica serie di soggetti e di realtà che con più frequenza vengono incontrate e con cui i partecipanti,

in differenti modi si trovano a confrontarsi: negozianti e residenti sono “parti in causa” pressoché di qualunque sito delle tre pratiche, compresi le aree verdi e i parchi, in un contesto urbano di (relativa) densità abitativa e con spazi pubblici ormai stabilmente commercializzati; flussi e mezzi di mobilità, pedoni e biciclette, macchine e mezzi pubblici; pratiche di controllo istituzionale, come agenti delle differenti forze dell’ordine, o di sorveglianza privata e volontaria; animali “domestici” e non; istituzioni universitarie, docenti, studenti, ricercatori, lavoratori... L’elenco potrebbe continuare a lungo, coinvolgendo non solo incontri con soggetti umani o viventi, ma anche oggetti, mezzi, architetture e arredi. Al tempo stesso, anche un elenco più dettagliato non aiuterebbe a comprendere a fondo le dinamiche che la presenza contemporanea comporta: le situazioni non possono mai essere date per consolidate e si ristrutturano di volta in volta, anche se certe logiche attraversano gli eventi e permettono di evidenziare dinamiche che caratterizzano gli spazi pubblici e la loro normatività che, nelle relazioni riguarda tanto i praticanti delle discipline effimere quanto gli altri soggetti che con loro si relazionano. Alcune di queste relazioni saranno prese in considerazione in seguito, evidenziando il modo in cui la copresenza si organizzano dispositivi di controllo, forme di costruzione della conoscenza, ma anche negoziazioni e cooperazioni.

Ogni spazio ha una sua composizione sociale e una sua geografia specifica, ed ognuno si distanzia in maniera più o meno evidente dallo scopo per cui è stato realizzato. Una lettura di queste differenti composizioni è stata data da Franck e Stevens (2007) che applicano agli spazi le tipologie di *tightness* e *looseness*. Lo spazio stretto è quello che si caratterizza per seguire lo scopo per cui è stato progettato, ed è tanto più stretto quanto più nessun’altra attività è consentita e tollerata. Al contrario, uno spazio è sciolto man mano che vengono creati usi che vanno in direzioni differenti rispetto al programmato, talvolta anche contrarie (Ameel e Tani, 2012b).

La proposta terminologica dei due autori ricalca la distinzione tra usi scalari e non-scalari dello spazio, che più frequentemente uso nel testo, ma introduce inoltre due elementi significativi, che possono in essa integrarsi.

Il primo aspetto evidenzia come, anche negli spazi più stretti, in cui non è possibile pensare distanziamenti rispetto agli usi programmati, come potrebbero essere le cosiddette “istituzioni totali”, le pratiche non devono rispondere necessariamente al modo in cui sono state concepite, ma le forme di resistenza, gli allentamenti e le sovversioni non possono (o non riescono) a riscrivere il senso e l’organizzazione del luogo, ma si muovono al suo interno. Al contrario, anche spazi del tutto sciolti, in cui lo scopo per cui lo spazio era stato concepito non è più

attuato, in seguito a cambiamenti, abbandoni o fallimenti ad esempio, non perde del tutto la sua dinamica funzionale, che viene ribadita nelle architetture, nella gestione degli spazi, nelle estetiche. Il secondo aspetto, ripreso anche nella letteratura sui *lifestyle sports* (si veda ad esempio Ameel e Tani, 2012a), è come Franck e Stevens (2007) pongano la centralità della stessa formazione urbana nei *loose spaces*, i quali “conferiscono alla città vita e vitalità: al loro interno, le persone scelgono in quale modo rilassarsi, osservare, vendere e comprare, protestare, criticare, celebrare” (ibid.: 4).

La ripetizione delle attività di performance o di allenamento inoltre incide in questi aspetti: essa può portare a forme di abitudine e di consolidamento, in cui gli incontri ripetuti portano a una negoziazione di cosa possa essere fatto da parte dei praticanti, ma anche alla rassicurazione rispetto all'imprevedibilità della pratica, che spesso porta a malintesi e preoccupazioni che possono essere man mano risolte attraverso forme di fiducia e di un reciproco adattamento. In altri casi, tornare nello stesso *spot* può portare a forme sempre più acute di conflitto.

Mattia mi ha avvisato che qualche *freerunner* si sarebbe trovato quella sera in Santa Rita, proprio dall'altra parte del parchetto dove abito, per un allenamento notturno, dopo le 22, anche se lui non ci sarebbe stato, aveva già avvisato i suoi amici che sarei passato, e che “ero ok”. [...] Dopo qualche minuto di riscaldamento, appena i ragazzi iniziano a provare ad alzare l'intensità dell'allenamento, una signora si affaccia dalla finestra e inizia a chiamare “ehi! Ehi voi!”. [...] Il seguito della conversazione mi stupisce: “ho cucinato in anticipo della pasta al forno, ne volete? Dovevano venire a cena i miei figli ma non sono venuti...”. Corvo mi guarda, mentre prendo una forchettata e mi dice: “questa devo proprio spiegartela, secondo me ti interessa... Quella signora ci odiava le prime volte. Poi abbiamo capito il perché: vedi quelle scale? Ora sono chiuse da un cancelletto, prima no, e usavamo il corrimano per camminare in equilibrio. Solo che atterrando sotto c'è una grata, e se arrivi in equilibrio precario si sente un bel rumore metallico. Lei era spaventatissima. Chiamava la polizia, la vedevamo da dietro la finestra... Poi è cambiato tutto: la figlia stava tornando ed era spaventata dalla presenza di dei ragazzi immigrati. Non c'eravamo noi, ma altri che conosciamo. I ragazzi sulle panchine non facevano niente eh, ma lei era spaventata, figurati, hai già capito... Uno dallo spot là in fondo le ha chiesto se fosse tutto ok, e l'ha accompagnata alla porta. Niente, cambiata da così a così. Poi ci ha detto della grata, abbiamo smesso, e da allora è amore...” [*ride, nda.*] (nota etnografica, 11 luglio 2016).

Lo stesso sito consiste in luoghi differenti per chi si relaziona nel dividerlo: quello che per i *freerunner* e i *traceur* è uno degli *spot* più completi, in cui è possibile fare un allenamento sempre differente e allenare differenti abilità, per qualcun altro è l'androne del proprio palazzo

e il parco sotto le finestre di casa. Differenti usi realizzati, così come bisogni differenti, in tempi della giornata non coincidenti e idee differenti su ciò che possa essere fatto in quello spazio caratterizzano gli incontri e fondano contrapposizioni. In questa relazione entrano in gioco una serie di elementi, spesso neanche esplicitati: i *traceur* non avevano modo di capire che l'elemento che portava alle segnalazioni alla Polizia e alle interruzioni fosse legato a un suono, causato dalle cadute sul metallo di una grata. Allo stesso modo, anche l'evento che è stato letto come una forma di alleanza, cambiando radicalmente il giudizio della residente rispetto ai ragazzi è stata casuale, dovuto ad altri usi e altri corpi che si presentavano nello spazio e che non venivano riconosciuti come legittimi.

Queste situazioni vengono a caratterizzare il modo dei praticanti di vivere, pensare e raccontare lo spazio. Al tempo stesso, come evidenziato nel paragrafo precedente, il luogo non si limita ad essere un processo di significazione simbolica o di costruzione narrativa: questi elementi, fondamentali nel definire il modo di vedersi nella pratica e nel contesto specifico, si rivelano come “natura contesa e contestata” (Macnaghten e Urry, 1998).

Gli incontri e le interazioni quotidiane diventano in tal modo direttamente politiche, nel momento in cui si creano delle geografie di inclusione ed esclusione attraverso il modo in cui differenti luoghi vengono reclamati i criteri di accesso e di uso dei differenti soggetti. La comprensione delle situazioni e le concezioni dello spazio portano così a percezioni ed emozioni che vengono connessi a pratiche che in maniera attiva vanno a costruire processi di inclusione e di esclusione (Wetherell, 2012).

Inoltre, il rapporto tra contese dello spazio e luoghi non si limita alla compresenza e al (mancato) riconoscimento dei reciproci usi del medesimo sito. Intorno alle contese spaziali viene riorganizzata anche la costruzione del luogo, il modo in cui gli eventi spaziali caratterizzano il sito e la pratica in essa realizzata: in base a quanto e in quale modo uno spazio sia utilizzabile senza dover fronteggiare pratiche di contrapposizione e di allontanamento, si definiscono modi differenti di raccontarlo, descriverlo e si evidenziano episodi differenti. La conflittualità dello spazio porta allora a una costruzione nel presente della contesa delle (contro)memorie, che tracciano un filo di continuità all'interno delle contrapposizioni che caratterizzano il momento specifico di quel luogo:

In un parco vicino a dove abita Annalisa, a Vigodarzere quasi, ogni volta ci sono dei problemi con i sorveglianti del parco e con il proprietario di un baretto lì vicino: ci siamo andati qualche volta, e da allora si sono convinti che abbiamo rotto noi un cazzo di lampione. Glielo abbiamo

spiegato ottocento volte, ma niente, testoni... Hanno un parco che fa schifo, ma tra un po' fanno il monumento al lampione su cui avevamo attaccato una *beginner* (Michele, *liner*).

Un episodio viene ricordato da ogni gruppo in modo differente, utilizzando la memoria per rafforzare la propria posizione rispetto allo spazio e per consolidarsi o per delegittimare altri usi (Gillis, 1994; Foucault, 1980a). In questo modo, a partire dalle contese dello spazio un sito viene considerato interessante o da evitare, non solo per una valutazione delle condizioni in cui viene realizzata la pratica, ma anche a partire da quali ricordi ed episodi vengono ad esso associati.

C'è allora un equilibrio sottile che si sviluppa tra le varie attività che coesistono in prossimità spaziali e temporali, generando, all'interno di una dimensione di vita quotidiana, una complessità territoriale (Citroni e Kärholm, 2017), sulla quale vengono a definirsi scelte pratiche che definiscono le attività, possibilità di movimento, processi in cui gli immaginari vengono situati.

Lo spazio urbano diventa allora oggetto di processi politici che lo territorializzano. Raffestin (2012) lo spazio è un concetto che non può mai essere del tutto definito in maniera assoluta e permanente, ma è prodotto nei posizionamenti e nelle invenzioni al tempo stesso materiali e immateriali delle realtà sociali che lo attraversano, lo usano e lo ridefiniscono. Viene così invertita la concezione classica, per cui lo spazio sarebbe substrato materiale, elemento inerte e naturalmente dato, scenario delle azioni dei soggetti e dei fenomeni sociali. Lo spazio è allora un prodotto sociale, sviluppato su differenti piani, sovrapposizioni e giustapposizioni, ognuna di queste connesse ai modi specifici in cui lo spazio viene prodotto: per comprendere il comporsi della spazialità è allora utile utilizzare uno sguardo "territoriologico" (Brighenti, 2010a).

A partire dal lavoro di Sassen (2006), in cui propone una lettura degli assemblaggi tra territorio, autorità e diritto, il tema è tornato ad essere proposto come centrale nella comprensione dei processi politici, superando una visione classica, specialmente in ambito anglosassone, in cui il territorio è esclusivamente l'estensione della sovranità dello Stato nazionale e che da più fonti era stato messo in discussione nella sua limitatezza (Agnew e Corbridge, 1995; Brenner, 2004).

Kärholm (2007) evidenzia come il termine venga spesso utilizzato nelle scienze sociali in maniera ambigua, sovrapponendo concezioni differenti senza consapevolezza e, conseguentemente, rischiando di far prevalere una visione rispetto all'altra. Prima di proporre

una propria prospettiva, integrata nella Actor-Network Theory, evidenzia sinteticamente come si siano sviluppate principalmente due applicazioni differenti del concetto di territorio, trasversali alle discipline accademiche e rispondenti a differenti interessi di ricerca. Da un lato, un primo campo di interesse sulla territorialità umana, mentre dall'altro lato una lettura politico-geografica della territorialità.

I due aspetti non sono necessariamente inconciliabili, potendo essere viste come prospettive, a patto di porre l'attenzione sul territorio e sulla produzione di processi che derivano sulla territorializzazione, invece che porre la distinzione intorno a quali siano gli attori della territorialità. In questo senso, è allora necessario fondare una nuova epistemologia dei territori (Brighenti, 2010a: 57) che possa de-essenzializzare il territorio: essi sono interazionali, risultato degli incontri e dagli eventi che essi generano. Il territorio è così un atto e una pratica, da non confondere con il sito in cui è collocato né con lo spazio che ne è il prodotto ed è l'atto di iscrizione materiale e simbolica delle relazioni.

Questa prospettiva permette di rileggere lo spazio pubblico a partire dalla concretezza della strada, della piazza, dei parchi a partire dalla loro considerazione al tempo stesso di sito, scala e campo di analisi, cercando di considerarne spazialità e temporalità (Duneier, 1999). Questa pluralità di livelli di lettura si concilia con la crescente attenzione, seguita allo *spatial turn*, alle relazioni non solo tra soggetti in un quadro esclusivo di *agency*, ma anche rispetto ai contesti materiali e storici, nelle relazioni tra corpi, oggetti, spazi (Edensor, 2010; Hubbard e Lyon, 2018) e che richiede una rilettura da parte degli studiosi di scienze sociali che possa essere consequenziale alle mutevoli forme e ritmi delle strade come prodotto della vita sociale, più che come semplice scenario (Hubbard, 2017; Cronin, 2010; Degen et al.; 2008).

Partire dalle pratiche che territorializzano permettono allora di rileggere le relazioni che si creano nello spazio, ricollocando gli incontri tra soggetti, evidenziando come la loro poetica e creatività, così come le restrizioni e paure (Stevens, 2007; Watson, 2006) in una più vasta dinamica che coinvolge elementi tecnologici, regimi storici ed estetici, spazializzazioni delle norme, forze architettoniche, materiali e strutturali che organizzano gli spazi.

Il punto di partenza diventa allora quanto viene prodotto da queste pratiche: da un lato una serie di confini che frammentano e gerarchizzano lo spazio urbano, dall'altro una normatività che regola gli usi dello spazio, le pratiche e le modalità di realizzarle, i corpi e le posture permessi. Partendo dalla considerazione che il territorio è una pratica, adatterò una concezione operativa, interazionale ed eventuale con cui pensare il territorio a partire da chi possa

tracciarli, come viene definito, che tipo di spazio viene realizzato in queste pratiche, quali ragioni le muovono e che dinamiche producono (Brighenti, 2010a: 61-62).

L'intento è qui quello di restituire una visione dinamica del confine nel suo impatto sui corpi, sui flussi e le circolazioni: essi sono il prodotto di differenti processi di territorializzazione coesistenti, mostrandosi contemporaneamente come costrizioni e abilitazioni (Brighenti e Kärholm, 2018).

Distanziandosi da visioni pianificate e istituzionali del territorio, in cui viene considerato come una strategia dello spazio (ad esempio, si veda come è pensata la territorialità in Malmberg, 1980), questo approccio territoriologico, più relazionale e processuale crea dirette connessioni, oltre che con la già citata opera del geografo svizzero Claude Raffestin (1980; 1986; 2012), da un lato con la concettualizzazione di spazio sociale di Lefebvre (1991 [1974]; Murphy, 2012), dall'altro con il continuo lavoro di territorializzazione, deterritorializzazione, riterritorializzazione prospettato da Deleuze e Guattari (Deleuze e Guattari, 1981), dai quali viene anche ripreso il linguaggio utilizzato per parlarne.

L'aspetto del territorio come pratica ritornerà in più momenti di questo lavoro: in particolare il capitolo 4 è interamente dedicato al modo in cui dinamiche di potere e forme di resistenza si strutturano spazialmente e socialmente intorno a un continuo lavoro di produzione territoriale. Un aspetto che intendo anticipare già ora è però la possibilità che l'approccio territoriologico permette di approfondire i processi urbani, non solo nel loro complesso, ma anche in contesti molto specifici e minuti, come ad esempio una piazza.

Essa può essere considerata un territorio specifico rispetto al resto della città, presentando una serie di caratteristiche, di usi e di confini che la differenziano rispetto al resto del tessuto urbano: ad esempio, venendo esclusa dai principali flussi di viabilità automobilistica e permettendo di essere un punto di ritrovo e di socialità, il che riflette anche differenti modalità di commercializzazione, di presidio della sorveglianza, di momenti di gioco, così come di protesta. Allo stesso tempo, eventi e gruppi differenti possono territorializzarla ulteriormente: la performance artistica di un giocoliere crea un territorio attraverso l'organizzazione spaziale del suo pubblico specifica, in cui i corpi diventano un confine visibile e tangibile, nel quale le cose che possono verificarsi, essere viste e, considerando una partecipazione in una storia e in uno spettacolo che porta lo spettatore altrove, anche quanto è ritenuto credibile e possibile, cambia radicalmente rispetto ad altri spazi. Nello stesso spazio di una piazza possono verificarsi non solo differenti attività contemporaneamente, ma anche situazioni teoricamente

inconciliabili, in base a una frammentazione spaziale, a tattiche e strategie in precario equilibrio. In questi territori estremamente minuti e, in quanto tali, volatili, basati su equilibri che possono essere facilmente modificati dal verificarsi di un episodio, dall'intervento di un attore o da un fatto imprevisto, la temporalità ha un ruolo molto importante. Lo spazio urbano cambia in alcune sue pratiche di territorializzazione di giorno in giorno, e nell'arco della stessa giornata, a volte in modo anche radicale, ad esempio, tra quali pratiche si verificano durante il giorno o durante la notte, così come tra giorni feriali o festivi. La dinamicità con cui i territori mutano è uno spazio in cui le pratiche possono sperimentare opportunità differenti: ad esempio, mentre è pressoché impossibile, per un *liner*, montare una linea in Prato della Valle di giorno, senza che entro brevissimo tempo non sia costretto ad andarsene, di notte è tollerata, anche utilizzando *longline* di diverse decine di metri che attraversano intere aree dell'isola Memmia, la parte più centrale della piazza, pur essendo comunque soggetti a controlli che possono metterne in discussione la pratica. Al tempo stesso, queste possibilità creano un ulteriore ritmo della normatività, subordinando le possibilità di esibizione e di allenamento ai tempi degli spazi commerciali, ai flussi di turismo religioso, ai ritmi della città produttiva.

3.7 La città come *brand*: lo sguardo turistico.

Nel paragrafo precedente ho cercato di mettere in evidenza come, all'interno dei contesti più quotidiani, le pratiche vengano realizzate nello spazio urbano, ricostruendo quanto siano variegata e plurale le attività che condividono spazi e temporalità con le tre discipline. Come affermato, se in alcuni casi si trovano compromessi e accordi, e talvolta alleanze, che permettono di condividere e stare insieme in maniera pacifica, se non ulteriormente creativa, spesso in altri casi emergono contrapposizioni e frizioni che richiedono negoziazioni, o che si trasformano in più o meno espliciti conflitti.

In questi incontri, vengono delimitate e ridefinite di volta in volta le possibilità e le modalità con cui le discipline vengono praticate, messe alla prova le costruzioni dei luoghi, gli usi materiali dello spazio e la loro possibilità di perdurare nel tempo e i modi con cui le trasformazioni e le riappropriazioni possono aver luogo.

Ci sono, al contempo, delle modalità e degli spot in cui la pratica non solo non deve essere condivisa con altri gruppi ed altre attività (e quindi, come abbiamo visto, al tempo stesso altri luoghi, altri regimi di visibilità, altre norme), ma che vengono appositamente dedicati alle pratiche effimere. Non solo, esiste, al contempo del mancato riconoscimento, dei tentativi di

esclusione e delle limitazioni, anche forme di cosiddetta valorizzazione dello spazio urbano che passano per gli spazi di gioco, per gli sport e le discipline urbane. In queste rappresentazioni, solo determinati aspetti delle discipline e delle pratiche possono rientrare, in una immagine che riduce la complessità dei processi e delle dinamiche che intorno a queste si sviluppano, senza mai riuscire ad assorbirli del tutto (Jansson, 2003, p. 478).

In particolare, intorno alle arti e agli sport di strada, così come agli spettacoli e alle pratiche artistiche, culturali e ludiche avviene una produzione e disseminazione strategica di sistemi di segni che si riferiscono a una visione commodificata della città (Askegaard, 2006: 91).

Le pratiche della mia ricerca, così come altre attività simili, entrano a diventare parte della costruzione di un brand del luogo, che può riguardare l'intera città o uno specifico sito, essere definito istituzionalmente oppure in modalità più "dal basso", da parte di specifiche associazioni, attività commerciali, gruppi di residenti o dai praticanti stessi. In ogni caso, la riduzione a un *brand* dei processi di costruzione e negoziazione dei luoghi, degli eventi che li compongono e dei racconti e dei significati che li rappresentano, è da considerarsi sempre come una costruzione politica e culturale che si fonda e svela la relazione tra discorsi dominanti e simboli che sono in circolazione e a disposizione dei soggetti che li usano (Johansson, 2012).



[figura 15]. Turisti nel tour delle vie d'acqua navigabili da Venezia a Padova, fotografano i *liners*.
Foto mia.

Le pratiche presentano, e spesso mettono al centro, una dimensione di spettacolarità, che mirano ad attirare lo sguardo del passante e che partecipano a estetiche dello spazio pubblico,

che possono essere normalizzate e messe a valore attraverso la neutralizzazione della loro capacità di reinventare gli spazi e gli usi dei corpi.

Le discipline non vengono considerate in base alla pratica, alle loro dinamiche effettive, alla loro capacità di reinventare una spazialità, ma sono usate come forme spettacolari, utili per evidenziare la dinamicità della città, enfatizzandone la (presunta) unicità e la vitalità (Gimeno Martinez, 2007; Bickford-Smith, 2009). Le città tendono allora a costruirsi delle rappresentazioni che cerchino di valorizzarne la propria immagine intorno a caratteristiche peculiari, che le rendano distintive (Markusen, 2004). Con il termine *distinctive cities*, l'autrice evidenzia come sempre più città cerchino di plasmare la propria identità attraverso esercizi di *branding* (Turok, 2009), che cerchino di mettere in evidenza aspetti che possano rappresentare la propria unicità ed eccezionalità. Usualmente, le città costruiscono la propria distintività simbolica attraverso elementi che suggerirebbero un'unicità nella produzione o nel consumo (Markusen e Schrock, 2006).

Assunte a simbolo di quanto avviene nella città, le discipline effimere si prestano particolarmente bene: da un lato richiamano a un'economia creativa, suggerendone una possibilità offerta, di professionalizzazione e di fervore nella produzione culturale, artistica ed immateriale. Dall'altro lato, queste pratiche sono affascinanti nella misura in cui viene a diventare centrale la performance e il gesto atletico o espressivo, rappresentandone la spettacolarità, in modo da renderle particolarmente attrattive per l'osservatore. L'unicità è allora costruita attraverso la stessa performance corporea, ma non riguarda la disciplina in sé: ad essere unica è la città (o il quartiere, la piazza o la strada specifica), che viene utilizzata e mostrata in un modo unico. Viene così a svilupparsi una rappresentazione che risponde a uno sguardo turistico (Urry, 1990; 1992). Questo sguardo, prodotto nelle interazioni tra differenti agenti e soggetti, viene ricostruito intorno alla ricerca dell'interesse verso dei siti, nella definizione di come possano essere costruiti come luoghi intorno a criteri di autenticità, di tradizione o innovazione, e nelle loro combinazioni (Cheong e Miller, 2000). In questo caso, il turista produce e mette in atto dei comportamenti e delle azioni che producono la spazialità, rafforzando queste immagini e ridefinendo le pratiche in termini dei criteri di riconoscibilità: in quest'operazione lo sguardo del turista è da applicarsi nel senso più ampio possibile, e da estendere allo spettatore, anche nativo della città stessa, che però utilizza una visione da spettatore rispetto alla produzione dei luoghi, senza entrare nel merito delle relazioni e delle interazioni che la riguardano.

Esempi di questa costruzione del *branding* attraverso le esperienze artistiche e le performance di strada sono innumerevoli: se Parigi è forse la città europea che da più tempo si è definita in questa direzione (anche se, bisogna notare, la componente artistica è solo una delle differenti immagini che compongono il *branding* della capitale francese e spesso considerandola come esemplificazione di altri immaginari, come la città *bohémien* o la città romantica), Lisbona è l'ultima in ordine di tempo, ma nonostante questo fortemente indirizzata a definirsi come città delle arti o come museo a cielo aperto (Texeira Pinto, 2018), con un processo fortemente guidato dalla municipalità ed in particolare dalla GAU, la galleria di arte urbana, che gestisce la regolamentazione, tra gli altri aspetti, di ogni performance di strada e ogni manifestazione di associazione artistica o culturale, influenzandone, attraverso sistemi di premialità e punizione, contenuti, forme, linguaggi. Lo stesso per quanto riguarda le discipline, in questo caso sempre definite, anche oltre le autodefinizioni dei partecipanti stessi, come sport, di solito con la aggettivazione di “urban”, oppure “estremi”: se in termini globali non si può non citare *Venice*, il quartiere di Los Angeles che è diventato celebre e ha rilanciato la propria immagine e la propria reputazione, vincolandola strettamente agli *skatepark* (Kruse, 2006), per quanto riguarda il *parkour* sicuramente Londra ha un ruolo di primo piano nel caratterizzarsi attraverso le immagini di *traceuse* e *traceur* che ne attraversano i luoghi più significativi così come i quartieri più periferici (e che si propongono in termini di riqualificazione, mostrando il proprio aspetto più innovativo). Lo stesso si può dire per Brighton, più volte definita la capitale del *parkour*, e per Santorini. Il modo in cui queste tre città si presentano attraverso il *parkour* non è troppo dissimile, ma del tutto differente invece la tipologia di forze che guidano la costruzione di questa forma di brandizzazione, come vedremo a breve.

Anche per quanto riguarda le città in cui ho svolto l'osservazione partecipante, non mancano esempi significativi a riguardo, anche se su scala minore: ad esempio, Ferrara è ormai diventata famosa principalmente per il suo *busker* festival, Cittadella ad esempio si fregia del titolo di “città d'arte”, riportato perfino nelle segnaletiche stradali, così come nei depliant elettorali che riportavano il resoconto del precedente mandato, il sindaco uscente Bitonci, ricandidandosi, mise l'accento sulla “crescita di Padova come città di cultura, capace di valorizzare le arti”, con un successivo, esplicito richiamo al (contestatissimo, come vedremo nel capitolo 5) regolamento e alla contemporanea inaugurazione del Padova Street Show. Allo stesso modo,

in seguito al festival Xtreme Days, un articolo di Panorama definì Sacile “capitale dell’estremo”⁴², etichetta che è stata ripresa dalla stessa amministrazione comunale.

Seppure si sia ben lontani da forme avanzate di brandizzazione della città progredite e strutturate specificatamente intorno a questi tipi di discipline (ad eccezione forse di Venezia, che attraverso il carnevale valorizza determinati aspetti delle arti di strada, in una cornice più ampia che li qualifica nel rito e nella tradizione), anche in Italia e nel Nord-Est si iniziano a vedere delle prime strategie urbane nel presentarsi come città creative, proclamando gli effetti benefici, in quanto la produzione culturale renderebbe i luoghi vibrante, competitiva ed economicamente vincente (Florida e Boyett, 2002; Florida, 2003). La popolarità di questa prospettiva pare non risentire di quanto sia stata largamente contestata sia per i suoi presupposti teorici sia per la mancanza di riscontro empirico (Peck, 2005; Storper & Scott, 2009; Pratt, 2011) e messa in discussione dal suo stesso autore (Florida, 2017), rinvigorita da politiche strutturali e interventi di ritocco istituzionale dell’immagine della città.

In tutti questi casi, anche qualificando positivamente la città o l’area, le attività effimere vengono poste al centro della costruzione di un discorso esterno alle comunità praticanti stesse, dalle quali vengono prese immagini e significati, ad esempio attraverso la riproduzione delle capacità creative e trasformative della spazialità, ma utilizzate in discorsi che sono posti al di fuori dalle pratiche delle discipline stesse, e spesso in un ordine simbolico che accompagna politiche e processi di privilegio e marginalizzazione urbana (Johansson, 2012).

Mentre la città viene rappresentata come dinamica, effervescente ed eclettica, anche se talvolta il *glamour* suggerito da un *traceur* che salta su un monumento o da un giocoliere con un palazzo storico sullo sfondo nasconde processi di espulsione e speculazione (si veda tra gli altri: Semi, 2015), anche le pratiche vengono sanificate attraverso le operazioni di *branding* dei luoghi (Johansson, 2012).

Rileggendo Ricoeur (1994), nell’immagine turistica che viene data, viene articolata un’opera di re-immaginazione che è diretta alla semplificazione, allo scopo di ri-descrivere il luogo. Come argomentato nei paragrafi precedenti, il luogo è altro rispetto al sito materiale, ed è da considerarsi più nel suo essere un evento, un processo di costruzione, che un prodotto terminato: riscrivere per semplificare un luogo significa allora anche ridurre le pratiche, le relazioni e le forze che lo attraversano, in modo di sanificarne ed oscurarne determinati aspetti,

⁴²<https://www.panorama.it/sport/altri-sport/xtreme-days-sacile-slackline-motocross-freestyle/> consultazione online il 30/11/2018).

a fronte dell'esaltazione e spettacolarizzazione di pochi altri, selezionati per far parte di una cornice interpretativa che appare come una "finzione ordinata dell'azione umana" (ibid.: 125).

Nella stessa direzione, rientrano anche i tentativi di riqualificazione di zone considerate degradate: l'utilizzo di forme d'arte, oppure di eventi sportivi e ricreativi diventano così le forme simboliche per suggerire nuovi usi, nuove popolazioni e nuovi significati dell'area. Anche in questo caso, però, la semplificazione e la strumentalizzazione delle discipline non tiene in alcun modo conto della complessità del rapporto tra pratica e spazialità, né delle dimensioni sociali e dei conflitti che attraversano, ma si limitano, per riprendere la fortunata formulazione di Gibson e Stevenson (2004), "*just add culture and stir*", aggiungere cultura e mescolare. Arte e cultura emergono allora, in questi casi di "riqualificazione" come veloci rattoppi di complesse problematicità sociali, oppure come un affascinante velo a coprire meccanismi e operazioni strutturali che ridisegnano il quartiere.

In particolare, l'enfasi posta sugli usi temporanei, che coinvolgono una visione delle discipline come organizzate intorno ad eventi organizzati e non come pratiche del quotidiano, è parte, ed ha un ruolo sempre più importante nel catalizzare risorse economiche a sostegno di iniziative di sviluppo scalare (Muzner e Shaw, 2015). Queste forme di incontro tra pratiche effimere e processi urbani, istituzionali e non, di *branding* spesso hanno conseguenze non volute rispetto alla stessa esistenza al di fuori delle modalità che vengono politicamente guidate nei progetti, o che comunque ridefiniscono le conformazioni delle discipline, cambiandone attori, usi, culture (Pratt, 2011; Colomb, 2012; Shaw, 2013).

Come accennato precedentemente, questo tipo di interventi prevedono una pluralità di attori, e non si limitano nella loro progettazione ai soggetti più istituzionali. Prendere in considerazione quali città sono legate nei loro immaginari al *parkour* può in questo fornire una buona esemplificazione: nessuna di queste ha infatti avuto una diretta spinta da parte delle istituzioni e delle autorità politiche in termini di *branding* (al più, è stato riprodotto in seguito un'immagine che andava a consolidarsi attraverso altri processi), ma ognuna di queste ha un attore differente che ne ha guidato la definizione dell'immagine. Per quanto riguarda Londra e Brighton, sono state le stesse comunità di *traceur* a costruire queste rappresentazioni. Inizialmente questo processo si è sviluppato a partire dalla produzione di un documentario, *Jump London*⁴³, con la partecipazione di tre dei membri degli Yamakasi (Foucan, Vigroux e Aoues), trasmesso nel 2003 dalla televisione pubblica britannica (sulla rete Channel 4), e subito

⁴³ L'intero documentario è disponibile sulle piattaforme di streaming video online: <https://www.youtube.com/watch?v=l8fSXGP9wvQ> (Ultima consultazione online il 30/11/2018)

diventato di culto per l'intera comunità di *traceur*. A partire da quest'opera, poi seguita dal secondo documentario, "Jump Britain"⁴⁴, uscito sempre per Channel 4 nel 2005, con lo scopo di far conoscere maggiormente la pratica è partito un lavoro, anche molto creativo nei linguaggi e nelle forme, che cercava di costruire prodotti che potessero far conoscere a un numero maggiore di persone la disciplina e ad avvicinare aspiranti partecipanti. Brighton, in particolare grazie al gruppo ispirato da Jessie La Flair (forse riconosciuto come il più importante *traceur* degli Stati Uniti, e creatore del logo Farang, marca di abbigliamento *streetwear* direttamente ispirata al *parkour*), ha presentato la propria città con un percorso turistico per praticanti di *parkour*, mettendo in evidenza e pubblicizzando tutti gli spot principali, definiti con le ridenominazioni create dagli stessi praticanti locali.

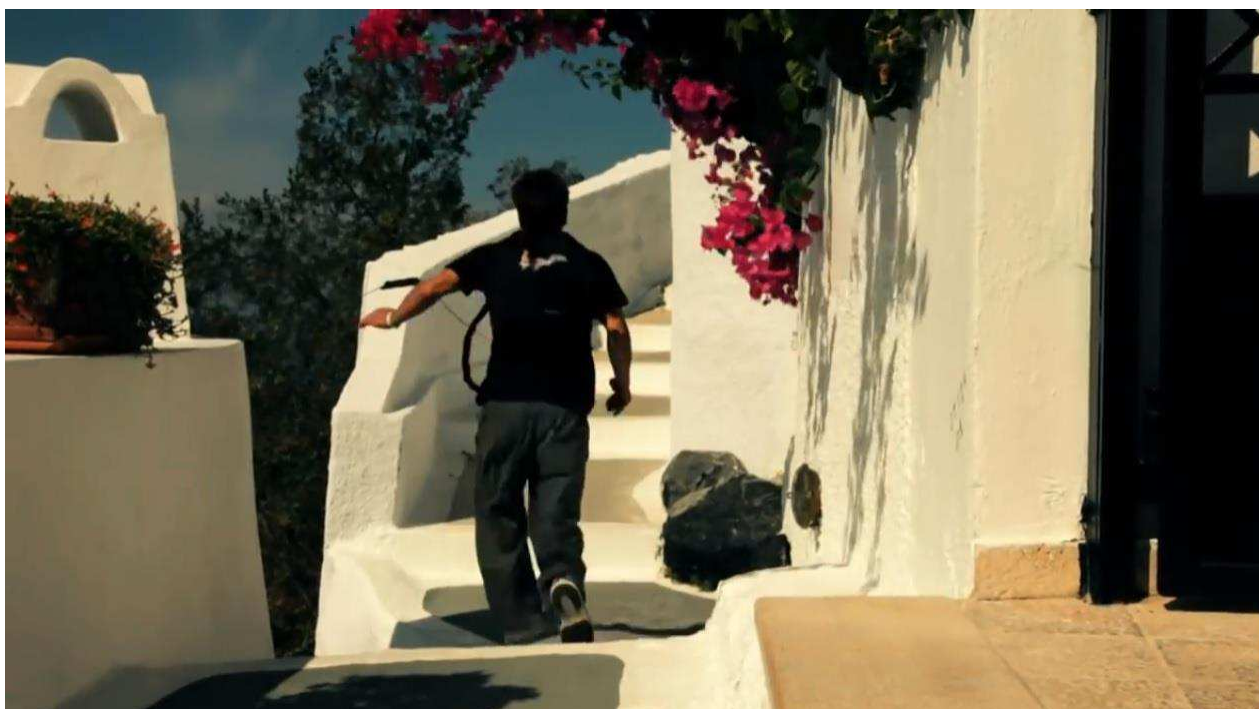
Differente invece il modo in cui si è costruita l'immagine di Santorini come città del *parkour* (e similamente, per Mardin, in Turchia): in queste città, il *parkour* è stato introdotto e guidato dall'esterno, attraverso un evento, il Red Bull Art of Motion, pubblicizzato ed organizzato dal noto *brand* di bibite energetiche (di proprietà Coca-Cola) che da anni sponsorizza e investe su diversi contesti e numerosi eventi sportivi, così come di eventi musicali legati a generi *underground* e contro-culturali (si pensi all'hip hop, al reggae e alla cultura dei *sound system*) e che trova così nel *parkour*, come in altri sport urbani, il terreno ideale per la propria campagna di marketing.

Indirizzati anche questi eventi alla produzione di materiali visuali (specialmente attraverso decine di video caricati su Youtube, ognuno dei quali con centinaia di migliaia di visualizzazioni, e quindi con portati pubblicitari importanti e ripercussioni positive sulla circolazione del marchio della bibita, dell'evento e sull'associazione tra il *parkour* in generale e il logo Red Bull), il lavoro è finalizzato ad enfatizzare la dimensione estetica del gesto atletico, ed il rapporto con la città riguarda esclusivamente la bellezza e la suggestività dello scenario. Non c'è alcun interesse al luogo, né al rapporto tra materialità del tessuto urbano e la pratica, se non in termini di una immediata bellezza e spettacolarità di uno sfondo suggestivo come possono essere i tetti bianchi che si affacciano sull'Egeo, o con le architetture arabe in tutt'uno con la roccia della pendice montuosa su cui sorge Mardin.

⁴⁴ L'intero documentario è disponibile sulle piattaforme di streaming video online:

<https://www.youtube.com/watch?v=2bzK86A8-iE> (ultima consultazione online il 30/11/2018)

Per approfondire, all'interno delle stesse comunità di *traceur* e *freerunner*, dei due film, si rimanda all'intervista rilasciata da Foucan al sito [parkourpedia.com](https://parkourpedia.com/about/interviews-and-articles-of-interest/interview-with-sebastian-foucan/): <https://parkourpedia.com/about/interviews-and-articles-of-interest/interview-with-sebastian-foucan/> (ultima consultazione online il 30/11/2018).



[figure 16 e 17]. Due fermi immagine del video⁴⁵ di Art of Motion in Santorini, evento sponsorizzato dalla Red Bull, ai quali hanno partecipato alcuni dei *freerunner* e *traceur* più noti e apprezzati (nella prima foto, Nico Wlcek, nella seconda Jason Paul. L'immagine che viene data della città è esclusivamente evocativa ed estetizzante.

Ancora una volta, pur se su dimensioni e portati minori, la stessa pluralità di attori caratterizza l'uso delle discipline per una rappresentazione semplificata, in connessione con la città turistica

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=2Ng3JcN5n00> (ultima consultazione online il 30/11/2018).

e con processi urbanistici scalari, anche a Padova. Ci sono istituzioni comunali che organizzano e promuovono eventi, rivendicandosi come investimenti sulla cultura; associazioni che includono gli sport urbani in progetti di riqualificazione di zone e piazze; praticanti che diventano essi stessi parte attiva della brandizzazione dei luoghi che attraversano, talvolta cercando di approfittarne tatticamente nello sviluppo di resistenze; soggetti privati e commerciali che provano a usare in termini commerciali e pubblicitari, la capacità attrattiva delle pratiche effimere. I differenti attori di questo processo spesso interagiscono tra loro, a volte diventando protagonisti queste tendenze, altre volte cercando solo parzialmente di inserirsi. Le loro modalità vengono combinate, in rapporti complessi tra convergenze, alleanze, conflitti e opportunismi: all'interno di questo campo del conflitto, gli usi dello spazio e il rapporto con le pratiche viene semplificato, all'interno di riduzioni mediate dalla comunicazione, che vuole diventare accettabile, comprensibile e piacevole la disciplina agli occhi del turista e del profano.

Mentre numerosi lavori si focalizzano su questi casi di rigenerazione urbana e ri-brandizzazione attraverso attività culturali (ampiamente intese) con analisi e studi a breve termine e su basi specifiche caso per caso, la comprensione delle dimensioni sociali più ampie, al di fuori del progetto stesso di riqualificazione è stata spesso sottovalutata, in particolare nel considerarla come prodotto di un conflitto e delle sue relazioni di forza (Pollock e Sharp, 2012; Mirza, 2006). La riqualificazione “*culture-led*” è un processo conflittuale che coinvolge una moltitudine di ambiti e di direzioni (Hall e Robertson, 2001). Se la dimensione strutturale della città, in termini economici e sociali è stata criticata dalla vastissima letteratura sulla cosiddetta gentrificazione, che qui non abbiamo modo di ripercorrere, uno degli aspetti meno approfonditi riguarda il processo di estetizzazione delle discipline.

Nel seguente paragrafo, entrerà allora nel merito di questo processo, presentando un contesto e un luogo particolare delle pratiche: i festival.

3.8 Che cosa rimane dei festival? Festivalizzazione delle discipline e costruzione dello sguardo spettatoriale.

A fronte, come abbiamo visto in precedenza, di una continua conflittualità e contesa degli spazi urbani per le pratiche nel momento in cui vengono realizzate in maniera imprevista, inserendosi nella quotidianità e definendo il proprio territorio, un tipo differente di spazialità si sta sempre

più affermando nelle arti di strada e, seppure in termini quantitativamente finora più limitati, nei *lifestyle sports*: i festival.

Giornate dedicate alle discipline, prese singolarmente o raggruppate tra loro sotto etichette più generiche (come ad esempio, “sport estremi”, o “giornate dell’arte”). L’aspetto più interessante, che segna la differenza con i contesti usuali per le discipline, è come, all’interno dei festival, l’attenzione sia dedicata specificamente, almeno in apparenza, alle discipline stesse, che non devono “farsi spazio” tra altre attività e altri usi degli spazi inserendosi nel tessuto urbano. Per un determinato periodo, qualche giorno all’anno, e qualche ora in questi giorni, l’attività centrale e più rilevante del sito consiste nello spettacolo dato dalla loro presenza e, in grande parte, chi attraversa i luoghi della città è consapevole, e molto spesso alla ricerca, delle discipline protagoniste del festival.

È da evidenziare sin da subito come esistano delle differenze rilevanti all’interno di questa “etichetta”: durante i mesi dell’osservazione partecipante ho avuto modo di poter seguire una serie di festival, così come molti sono stati menzionati nelle conversazioni e nei racconti dei partecipanti. Alcuni di questi alle loro prime edizioni, altri consolidati; essi possono richiamare poche centinaia di spettatori, oppure migliaia e migliaia di persone ogni giorno della kermesse; svilupparsi nell’arco di pochi metri di un singolo parco o di una piazza o svolgersi per tutto il centro della città; alcuni sono fortemente supportati e voluti da istituzioni, altri da soggetti privati, con decine di volontari e professionisti al lavoro per tutto l’anno, altri ancora invece autogestiti dagli stessi partecipanti, da associazioni o collettivi.

L’importanza di questo riconoscimento delle differenze è necessario, anche per evidenziare un limite della letteratura nelle scienze sociali sul tema: a fronte di una grande attenzione data all’emergere e allo svilupparsi di grandi festival culturali (Bradley e Hall, 2006; Evans, 2010; 2012) che possono informare nella comprensione dei cosiddetti “grandi eventi” (Jansson, 2005; Getz, 2009; Pisonero, 2017; Pavoni, 2018), poca attenzione è stata data a festival più piccoli, sviluppati su piccola scala e con un raggio spazialmente ristretto nel richiamare spettatori (Stevens e Shin, 2014; Willems-Braun, 1994). Nonostante differenti spunti teorici che provengono dallo studio (e soprattutto, dalla critica) ai grandi eventi, le categorie e le dinamiche che vengono lì elaborate non possono essere applicate in modo automatico ai contesti di questa etnografia: anche il Ferrara Busker Festival e l’Xtreme Days di Sacile, i due festival (il primo di arti di strada, il secondo di sport estremi, con ampi spazi sia per il *parkour* sia per lo *slacklining*) che hanno maggiore successo in termini di presenze di partecipanti, di

pubblico, di portata economica, possono essere sicuramente considerati degli eventi di primaria importanza per le città in cui sono realizzate e per l'intera regione (anche con ambizioni di interesse europeo), ma non possono essere pensati, ad esempio, come eventi globali e motori di economie creative.

Prenderò in considerazione, in questo paragrafo, primariamente le arti di strada: non solo in queste discipline i festival sono, quantitativamente, più presenti, ma sono per alcuni artisti il contesto principale di esibizione, sia per ambizione e attitudine rispetto agli spettacoli, sia come reazione alle difficoltà e ai rischi che comportano gli spettacoli a cappello. Nel *parkour* e nello *slacklining*, i festival, seppure presenti, sono visti come un'eccezionalità, una situazione interessante a partire proprio dal considerarla come fuori dalla disciplina, un'esperienza a sé, più che un luogo della disciplina:

Gli X-treme ci sono utili come gruppo per farci conoscere nella nostra provincia e con altri *traceur*, ma non è rappresentativo di quello che facciamo, e va bene così. È come un film no, prima che esce ha un trailer, che non è esemplificativo, non è neanche il meglio del film, è una cosa a parte... Al festival veniamo, prendiamo un nostro spazio, abbiamo una piazzetta in cui possiamo montare un *playground* di diversi metri di lunghezza e con moltissimi elementi, ci sta per farsi un allenamento, ma il *parkour*, o almeno, il nostro modo di vederlo, non può stare qua dentro... Un po' "promo", un po' gioco ecco (Alka, *freerunner*).

Nonostante questo approccio, al tempo stesso incuriosito e distaccato, in cui il festival è un contenitore differente rispetto alla disciplina ed al tempo stesso un'opportunità del diffusa sia tra le comunità di *traceur* sia tra i *liner*, i processi che vedremo riguardare i festival delle arti di strada possono riguardare anche la loro pratica, non solo nell'eventualità (per nulla remota) che si sviluppino e diffondano ulteriormente, ma già per alcuni elementi che li caratterizzano ora: quanto cambia tra le tre discipline è il modo di considerare il ruolo del festival rispetto alla propria pratica, piuttosto che le importanze delle dinamiche in sé e, in alcuni casi, la maggiore riflessività e consapevolezza dei processi in corso attraverso i festival, sia se nei loro confronti venga espresso un giudizio fortemente positivo, sia se emergono perplessità (o, come avviene in pochissimi casi, di completo rifiuto). Le riflessioni che emergeranno sono state, come si vedrà condivise allora con i *liner* e i *traceur*, sia perché talvolta si trovano marginalmente coinvolti negli stessi festival di giocoleria, sia come spunto per comprendere la loro stessa partecipazione ad eventi paragonabili.

I festival spesso vengono visti da artisti e giocolieri come grandi occasioni, quantomeno secondo un approccio strumentale, grazie al fatto che talvolta sono invitati ricevendo un *cachet*

o un rimborso spese. Anche nei casi in cui non hanno ingaggi, i vantaggi sono notevoli, data la possibilità di “fare cappello”, ricevendo le offerte in un contesto di curiosi ed appassionati, in un’atmosfera affettiva creata, attraverso musiche, scenografie, simboli e storie per favorire il maggior coinvolgimento emotivo possibile.

Anche chi è critico nei confronti di queste manifestazioni, o di un festival nello specifico, cercherà comunque di partecipare “perché, in fondo, sono soldi facili”, per sintetizzare con le parole di un partecipante, che evidenzia quanto lavoro preparatorio sia da fare negli spettacoli in contesti quotidiani, attraendo il pubblico, da distogliere dalle pratiche in cui sono impegnati, consolidando la propria riappropriazione rispetto alle altre attività.

Differenti artisti però non si limitano a questo, ma vedono nei festival una forma di evoluzione e di integrazione rispetto alla disciplina e, facendo eco e integrando i discorsi, più o meno istituzionali, con cui spesso sono promossi, la partecipazione è vista anche come una forma di arricchimento dello spazio urbano.

Ho sempre cercato di partecipare ai festival, soprattutto quelli vicino a casa, in città o comunque nella regione, nei posti più vicini... Perché penso che aiutino più dei singoli spettacoli a diffondere l’arte, di strada e non solo, farla arrivare alla gente. Non è questione di soldi, non solo. È anche un modo per essere “sociali” in quello che si fa: tanti festival sono fatti in quartieri “brutti”, dove non c’è nulla se non la noia e dove non andresti a fare uno spettacolo, non conviene... Alcuni hanno scopi di solidarietà, aiutando associazioni, devolvendo in beneficenza dei soldi... Quello che voglio dirti è che non è solo lavoro, è anche qualcosa di più, un regalo per la nostra città (Marco, giocoliere).

Questa posizione non riguarda solo un modo di vedere la propria pratica da parte di numerosi partecipanti, ma nello sviluppo di politiche e di interventi sociali è stato più volte evidenziato come i festival possano supportare la ridefinizione e la riscoperta di luoghi finora deprivati e marginalizzati, proponendone nuovi significati e ampliandone le possibilità per una vita sociale nello spazio pubblico, anche per gruppi della popolazione che spesso si ritengono e vengono ritenute escluse (Harcup, 2000). Attraverso i festival, viene rivendicata la capacità delle pratiche di essere veicolo per dinamiche di partecipazione e coinvolgimento, capace di contrapporsi a prestabiliti vincoli e confini sociali e di arricchire costruzioni narrative e identitarie sia individuali sia collettive.

L’aspetto più interessante dell’estratto di conversazione avuta con Marco mi sembra racchiusa nell’espressione “non conviene”: si potrebbe infatti evidenziare come questa dimensione che

Marco definisce sociale delle arti di strada non è una proprietà dei festival in sé. Questi scopi possono essere perseguiti anche attraverso gli spettacoli a cappello, così come attraverso differenti modalità, più o meno organizzate o spontanee, che partano dalle pratiche: progetti associativi, il circo sociale, i laboratori aperti al quartiere, ma anche feste e allenamenti possono essere alcuni di questi esempi. La differenza rispetto al festival tra queste modalità, in particolare nelle loro versioni meno istituzionalizzate, riguarda il tipo di territorio che si crea e, nello specifico, potersi inserire in un contesto specificamente e dichiaratamente rivolto a quello scopo, invece di dover mettere in atto processi di riappropriazione dello spazio: nella quotidiana conflittualità sugli usi dello spazio, il rapporto che si crea tra pratica, spazialità e differenti attività che le attraversano rendono più complesso e più controverso il riconoscimento di questa dimensione sociale e la possibilità di renderla esplicita.

La convenienza di cui parla Marco allora non è direttamente economica, né in termini di possibilità e di valore dei processi che, attraverso l'intervento di discipline artistiche e ludiche, possono essere attivati socialmente, ma nella loro riconoscibilità. Questo aspetto si collega anche a un secondo apprezzamento dei festival, in cui il riconoscimento non riguarda tanto l'effetto territoriale della pratica, ma la disciplina in sé, in termini di valorizzazione della performance, così come di professionalizzazione.

Le persone ti guardano in modo differente se sei per strada a cappello o all'interno di un festival: il fatto che ci sia un manifesto di un evento, altre cose intorno allo spettacolo, magari un piccolo palco o qualcuno a cui si possa chiedere una mano se bisogna fare qualcosa invece di doversi occupare di tutto ridà dignità all'arte in strada. Non è questione di giustizia eh, a me non piace sia così, perché è arte quella che facciamo in strada, così come quella che facciamo nei festival o ovunque... Però bisogna farci i conti, quello sì, se no sei sprovveduto, e non riesci più neanche a fare bene quello che vuoi proporre (Francesco, cantastorie).

Questa modalità di considerare il festival come un luogo che restituisce una legittimità che viene altrimenti negata non è priva di problematicità. Infatti, nei contesti quotidiani, inserendosi tra altre attività, la legittimità della disciplina è parte stessa della conflittualità agita. La rivendicazione di un valore artistico e culturale della performance può essere considerata elemento di un discorso con cui l'artista di strada cerca alleanze e risorse simboliche nel poter consolidare le proprie pratiche di riappropriazione territoriale che, come detto, non si limitano alla sola sua presenza, ma al riconoscimento di un uso dello spazio urbano per attività ludiche o che comunque non rientrano e si sottraggono alle logiche della pianificazione e della rappresentazione dello spazio.

A partire dalle pretese di legittimità delle performance che gli artisti realizzano, si apre la possibilità che si configuri un diritto alla città direttamente agito, rinvigorendo di volta in volta gli aspetti più inattesi, creativi e conflittuali della vita quotidiana, che si realizzano nello spazio urbano, a partire dalla copresenza delle diversità (Mitchell, 2003).

Ricerca nel festival il riconoscimento che viene negato allora diventa una forma di rassegnazione, un non sentirsi più coinvolti nelle contese spaziali, come se la pubblicità dello spazio fosse irraggiungibile o ormai definitivamente perduta. Il fatto che artisti e artisti che scelgono di esibirsi solo in festival giustificano la propria scelta anticipando per quanti anni hanno fatto spettacoli a cappello in ogni condizione, oppure raccontandone disavventure, costi e rischi si sono vissuti sembra allora rafforzare quest'idea del festival come un ritiro individuale in contesti più "facili".

Attraverso i festival, inoltre certe trasformazioni, almeno in termini di estetica e di materialità dello spazio, possono ambire ad essere maggiormente durature, perdendo il carattere strettamente temporaneo per cui esse avvengono esclusivamente nel momento della performance. Grazie a questa maggiore legittimità che viene attribuita dal coinvolgimento a differenti livelli dell'organizzazione di soggetti che assumono una posizione di maggior potere all'interno della comunità, grazie alla possibilità di vedere i luoghi della pratica modificati in maniera più stabile e il loro intervento può perdurare nel tempo (Jamieson, 2004). Su questo aspetto, particolarmente esemplificativo sono i festival di *aerosol art* o di "*urban culture*", in cui opere di *writing*, usualmente criminalizzate e rimosse dalle strade da un giorno all'altro, diventano iconiche per il sito del festival, spesso tutelate o comunque curate e rinnovate nel momento in cui vanno con il tempo a deteriorarsi.

Senza mettere in discussione scelte personali, seguite a traiettorie biografiche spesso difficoltose nel tentativo di seguire percorsi e ambizioni attraverso le arti di e in strada, questo aspetto si inserisce collettivamente in processi di costruzione di retoriche del decoro, attraverso un effetto paradossale per gli intenti degli stessi praticanti. Il tema del decoro attraverserà il prossimo capitolo, al quale rimando per un'analisi più puntuale⁴⁶: qui mi limito ad evidenziare come i festival costituiscano il loro territorio in un modo che ben si integra con le retoriche del decoro e possono essere coerenti con le territorializzazioni sociali che, attraverso la costruzione

⁴⁶ Il decoro, pensato come un assemblaggio di differenti dispositivi di controllo e marginalizzazione al tempo stesso spaziale e sociale che opera nelle politiche e nelle interazioni quotidiane delle nostre città è un tema centrale della lettura politica delle pratiche territoriali, che emergerà in più punti del capitolo 4. In particolare, nel paragrafo 4.5.

di corpi degradanti che si contrappongono a un'immagine “decorosa” della città, produce effetti di esclusione.

Non è un caso che i festival siano cresciuti sotto ogni punto di vista (nel numero di eventi, nella portata economica, nella popolarità tra i partecipanti) in contemporanea al coinvolgimento delle arti di strada e delle attività ludiche nelle politiche del decoro, sviluppate attraverso regolamenti e ordinanze (approfondirò, per quanto riguarda Padova, che si pone come laboratorio politico sul tema, nel paragrafo 4.1).

Il Padova Street Show è esemplificativo di questo processo: nel regolamento sulle arti di strada, prima di sviluppare una serie di limiti e divieti riguardanti le arti di strada in città, limitando le zone in cui possono essere realizzate e le possibilità stesse delle performance, viene dichiaratamente previsto che il Comune di Padova si impegni nella promozione dell'arte, anche attraverso festival. Nello stesso anno, a distanza di qualche mese, è stata annunciata la prima edizione del festival, con la direzione artistica di Antonio Carnemolla, notissimo *performer* “adottato” dalla città da oltre un decennio, ed uno dei più visibili contestatori, in un primo momento, del regolamento⁴⁷. Questa coincidenza è stata fortemente problematizzata nei discorsi di molti artisti, portando anche ad accese discussioni.

All'interno di un incontro pubblico a Carichi Sospesi, associazione culturale e teatrale con la sua sede in Portello, promosso dall'Università IUAV di Venezia per presentare un master di primo livello su economie culturali e promozione di eventi, interviene Antonio, invitato insieme ad altri promotori ed organizzatori di festival del territorio. [...] rispondendo a una domanda iniziale sulla genesi dell'idea del Padova Street Show, del quale si è appena conclusa la terza edizione, inizia a ricostruire quel periodo: “c'era una situazione per cui non potevo fare spettacolo. I giornali dicevano che Bitonci era un mostro, che voleva abolire gli artisti di strada...” di fronte a me, un'attrice di strada si agita sulla poltrona del teatro, visibilmente innervosita sin dalle prime parole di Antonio, e a questo punto dell'intervista, sbotta con l'amica seduta accanto a lei dicendo “oooh, poverino”, con una grande enfasi nel tono, e scarsa attenzione nel non farsi sentire. Antonio, non avendo forse colto, continua a parlare: “io ho provato a parlarci, lui mi ha ricevuto e gli ho detto ‘mi fai fare un festival?’ e lui mi ha detto ‘fallo’. Tutto qui. Davvero. Che lo abbia fatto per fare buon viso a cattivo gioco, io non lo so. So che mi ha detto ‘fallo il festival’ e che prima nessuno lo aveva fatto. Non voglio parlarne

⁴⁷ Dalla stampa locale era stato, in particolare, ripreso un video autoprodotta per il proprio sito online, in cui (riprendendo la battuta conclusiva del suo spettacolo) annuncia che, quando e se sarà multato o allontanato, si darà fuoco. Il video è online al link <https://video.gelocal.it/mattinopadova/locale/carnemolla-se-mi-multano-mi-daro-fuoco/34223/34314> (ultima consultazione il 30/11/2018).

bene eh, io non sono né di destra né di sinistra, ma i giornali lo stavano infangando... Evidentemente sono di parte... Io ho trovato grande disponibilità, e ogni volta che c'erano problemi io giravo per gli uffici, bussando tutte le porte, con catene e benzina, minacciando di darmi fuoco, fino a quando non è stato tutto pronto". [...] Durante le domande, l'attrice di fronte a me non si tiene più, e interviene "per mettere i puntini sulle I, perché come è stato detto non si è capito il regolamento". [...] è il turno di Antonio di innervosirsi, mentre lei dice "forse non ti è chiaro, visto che oltre a una direzione artistica del festival hai avuto permessi ad personam, quanto sia stata limitante per tutti questa situazione, e come un bel festival non risolve la questione...". [...] Entrambi, poco dopo il battibecco stanno per uscire, lei per correre a un appuntamento (così come ho sentito mentre parlava con la vicina di posto), lui con una sigaretta in mano. Decido di seguirli: "molti nemici molto onore, dicevano no?" afferma Antonio appena lei esce. Lei, dopo aver alzato un sopracciglio e complimentarsi "per i riferimenti culturali", afferma che "non è che perché hai fatto un balzo in avanti, puoi edulcorare tutto. Non hai omesso, hai detto proprio delle cazzate, e vatti a rivedere le tue dichiarazioni prima di avere il tuo festival, vedi che tu stesso dicevi altro...", "Sbagliavo", interrompe lui, "poi non chiederti perché gli artisti di Padova ti ignorano..." (nota etnografica, 13 giugno 2017).

In questo alterco, tra la narrazione di Antonio e le critiche che gli vengono mosse, al di là del coinvolgimento e degli eventuali benefici personali che l'artista possa aver ricevuto (o ha saputo guadagnarsi), il punto maggiormente rilevante è sulla coincidenza tra regolamento e prima edizione del festival e, connesso ad essa, sulle responsabilità degli artisti in questo processo. Non è esclusivamente una questione di opportunità, contrapposta a una accusa di complicità, ma più profondamente, la costruzione di un festival diventa attivamente uno strumento di disciplinamento (Hubbard, 2013). Sviluppando dei siti esclusivi per attività sportive o ricreative (Fusco, 2006; Woodward, 2009), ogni altra possibilità di esecuzione crea, riprendendo il termine di McRobbie (2008) "spazi di attenzione". Con l'espressione, si sottolinea come tali siti, in cui le pratiche vengono performate al di fuori dal festival come tempo e dal parco tematico come spazio, vengano immediatamente fatte ricadere sotto uno sguardo che evidenzia come i comportamenti siano inappropriati e condannabili. In altri termini, la presenza di una versione propria dei festival delle pratiche fa sì che quelle al di fuori di esse non siano "decorose".

Più complessivamente, su questo punto si innesta il rapporto tra festival e potere: il fatto che i festival siano spesso promossi da istituzioni da un lato, da sponsor privati dall'altro, e comunque pressoché in ogni caso (con due possibili eccezioni, che vedremo in chiusura del paragrafo) passando attraverso negoziazioni, permessi, ricerche di patrocinio e di supporto il

festival appare generalmente come una versione “addomesticata” e normalizzata dell’arte di strada. Per questo motivo, sono stati descritti come spettacoli strumentali, nel quale luoghi, cultura e identità vengono imbrigliati in imperativi che possono, di volta in volta essere dettati da interessi connessi allo sviluppo economico di un’area o di una città, parte come abbiamo visto in precedenza dello sviluppo di uno sguardo turistico e di un processo di commercializzazione dell’immagine della città (Evans, 2003; Ward, 2003; Miles and Paddison, 2005), così come di un uso immediatamente più politico, come potrebbe essere compensare un intervento securitario come un nuovo regolamento, oppure per dare un’immediata immagine di una giunta attenta alla cultura per tutti.

L’uso politico dei festival non è una novità, ma può essere vista come una versione rinnovata di una rappresentazione del potere, come evidenzia la studiosa di culture giovanili Karen Wells:

Dalle esecuzioni pubbliche dei regicidi, lo Stato ha sempre usato lo spettacolo nelle sue retoriche e nelle sue pratiche di potere, molto più di quanto le popolazioni urbane lo abbiano utilizzato come pratica di resistenza (Wells, 2007: 143).

Allo stesso modo, Hermer e Hunt (1996) fanno notare come, anche espressioni che nascono e si sviluppano come forme di resistenza e di controcultura come il *writing* può diventare oggetto di rappresentazioni ufficiali ed essere cooptato politicamente.

I festival, grazie al potenziale della loro spettacolarità, che attraverso il fascino e la capacità di coinvolgimento, diventano una dei mezzi più efficaci di “*imagineering technology*” (Herrero et al., 2006). Attraverso questo termine, che riassume l’idea di un immaginario che viene appositamente costruito, pianificato in maniera ingegneristica, in cui le discipline vengono riorganizzate e composte, utilizzandole in modo di creare uno spazio che permetta di sviluppare un discorso ideologico.

Il tema centrale di questa critica si inserisce in un più ampio discorso, che da un lato riprende il continuo rapporto di contrapposizione tra pianificazione degli spazi e usi imprevisti ed effimeri, dall’altro, si inseriscono nella critica, messa in evidenza nel paragrafo 1.3, di critica al concetto delle attività di tempo libero. Come evidenzia Henri Lefebvre, queste sono delle riorganizzazioni spaziali e sociali di attività che le dinamiche di potere (e, nella sua lettura, principalmente il capitalismo) mettono in atto nel tentativo di inquadrare e disciplinare un numero sempre più ampio di pratiche, attraverso meccanismi di localizzazione e puntualizzazione delle attività.

La critica alle *leisure activities* viene ripresa nel lavoro di Hausermann e Seibel, che coniugano il fortunato termine di “festivalizzazione” (1993). Inserendosi in un dibattito squisitamente economico sui processi innestati dalle politiche culturali, intendono con questo termine descrivere e analizzare i modi (non sempre esplicitati e coordinati in maniera coerente, che congiungono produzione culturale, economia delle esperienze e marketing dei luoghi. Pratiche quotidiane vengono rinquadrare all’interno di un contenitore del festival, sviluppando uno spettacolo delle interazioni che compongono le performance, attraverso un’esteticizzazione dello spazio pubblico e la normalizzazione di “incontri viscerali” (Wynn e Yetis-Bayraktar, 2016).

Questo punto, non riguarda esclusivamente i festival, ma si apre anche a spazi stabili e limitati a una specifica pratica che si è finora sviluppata come effimera, contendendo spazi pubblici urbani. Un esempio classico a riguardo sono gli *skatepark*, e i parchi giochi, concepiti come “valvole” di sicurezza in cui contenere attività ludiche che altrimenti occuperebbero le strade della città, rischiando di interrompere o di contrapporsi al flusso di lavoratori, consumatori e merci (Gagen, 2000; Howell, 2008).

Anche in questo caso, il punto al centro delle contrapposizioni riguarda la riconoscibilità di un territorio rispetto alle trasformazioni a cui sono soggette le pratiche in questo passaggio.

A Bergamo, in concomitanza con il raduno di Parkourwave, i *traceur* locali inaugurano il playground che hanno ottenuto all’interno di un parco: è il primo *playground* specificatamente al *parkour* in una città italiana, al quale hanno partecipato nella progettazione, e sono molto entusiasti. Pur partecipando nella celebrazione del risultato ottenuto dai compagni, tra i padovani c’è qualche perplessità in più. “certo, è una figata... però non so...”, bofonchia Cava, un po’ parlando con me, un po’ dentro di sé. Decido di provocarlo con un paio di domande dirette, anche se immagino quale possano essere le sue perplessità: “guarda, è meglio se non ti dico, ma ti cito Lollo: prima mi ha guardato e ha detto ‘bello eh, peccato non sia la realtà’. Già hai capito no? è tutto molto facile, permette in 10 metri di fare un allenamento perfetto, con un angolo della struttura adatta per ogni elemento base e tante combinazioni divertenti da provare... Però la strada non è così. La mia paura con queste cose è che per comodità uno stia solo qua, perché è molto facile ed eccitante, e poi si perda la capacità di allenarsi fuori da questo recinto... (nota etnografica, 23 gennaio 2017).

Parlando di recinto, immagine suggerita forse dalla ringhiera rossa che circonda l’area pavimentata del *parkour playground*, Cava centra un punto centrale nella lettura di questi aspetti: la legittimità del festival, così come delle aree riservate, crea un territorio. Questo

territorio, ossia le pratiche che organizzano lo spazio tracciandone confini, limiti e criteri di accesso, non è tracciato però dai praticanti delle discipline, ma è tracciato, così come quello in cui si inserisce, da progettazioni politiche o da interventi commerciali. Gli eventi che vengono originati nella pratica di una disciplina in un determinato spazio allora sono differenti se questi si inseriscono in spazi ad esso dedicati oppure se in contesti altri, così come il significato e le caratteristiche dei territori delle discipline non possono che essere profondamente differenti in base a chi li ha tracciati.

Quanto si cerca di evidenziare non è una contrapposizione tra i territori in spazi riappropriati rispetto ai territori dei festival, al fine di stabilirne una modalità migliore (più autentica rispetto allo “spirito originario” della disciplina, più radicale o più efficiente nello svolgimento), né tantomeno tracciare confini tra chi cerca di attraversare nella propria disciplina un luogo piuttosto che l’altro. Al tempo stesso, come gli stessi partecipanti evidenziano, è necessario essere consapevoli di certe differenze, in modo di poter riconoscere le fratture tra le due modalità, mettendo in questione quali dinamiche si muovano dietro l’idea di una “naturale evoluzione” e quali siano le conseguenze di questi processi che usualmente vengono presentati in termini di valorizzazione e di riconoscimento. In particolare, riconoscendo la differenza tra i due tipi di territori, si apre lo spazio per poter mettere a tema la normalizzazione della disciplina attraverso questi territori festivalizzati.



[figura 18]. Il *parkour playground* di Bergamo, alla sua inaugurazione. Foto mia.

In particolare, riconoscere come i territori dei festival siano differenti rispetto a quelli della pratica permette di interrompere la narrazione che divide tra buoni modi di realizzare la pratica, più corretti, professionali, “seri” e metodi improvvisati, inopportuni, degradanti. Attraverso questa retorica del decoro, i festival diventano allora non solo un territorio costruito, ma diventa al tempo stesso uno strumento e un dispositivo per la costruzione di territori più ampi, che confermano logiche di dominazione urbane e demarcano confini sociali (Bassett, 1993). Questo aspetto diventa importante anche per i praticanti, che possono muoversi tra i due differenti territori della disciplina, evitando di essere assorbiti nelle logiche territoriali del potere, ad esempio evitando i rischi, suggeriti anche da Cava nell’estratto precedente, di una scelta poco attenta del territorio istituzionalizzato rispetto a quelli creati dalle pratiche negli spazi contesi.

In particolare, questa attenzione posta su chi ha il potere di determinare i territori permette di evidenziare i limiti di un’altra argomentazione che spesso viene utilizzata nel parlare dei festival, sia da parte di chi li organizza, sia da parte degli stessi partecipanti e delle comunità di praticanti, e che è, per certi versi, un tassello importante nella definizione di quella legittimità che sarebbe conferita da questi eventi: il valore “pedagogico” nei confronti del pubblico.

L’idea che i festival possano far crescere le consapevolezza degli spettatori viene immediatamente smentita dalle esperienze di chi ha provato ad attraversare le stesse piazze sia durante i festival, sia realizzando spettacoli a cappello in altri periodi dell’anno:

- Fabio, ti racconto una cosa. Qual è la città del festival di arte di strada *busking* super famosa, che tutti dicono...

- Ferrara?

- Ecco. Io ho provato a farci uno spettacolo, insieme a un amico. È vicina, a un’ora di treno, avevamo un sabato, ho detto proviamoci. Piazza centrale, zero artisti per strada, zero proprio. Vabbè, meglio, pensiamo. Ci mettiamo lì, tantissime persone che ci passano davanti, è del resto una delle piazzole che vengono riservate nel festival agli artisti internazionali... Non abbiamo fatto i soldi del biglietto, in tutta una giornata. Ecco, dopo questo, cosa ha portato ai ferraresi una settimana di spettacolo ogni angolo della città, se quando vedono un’artista durante l’anno girano la testa dall’altro lato? (Carlotta, burattinaia).

Questo non è solo un episodio sfortunato, ma un racconto che è stato condiviso da differenti partecipanti alla ricerca. Priprendendo l’attenzione data ai differenti territori, permette di evidenziare come alla fortuna dei festival difficilmente segua un’accresciuta attenzione nei confronti delle esibizioni che si svolgono in strada. I festival allora non solo si pongono come pratiche territoriali sviluppate *intorno alle* discipline (e non, come nelle modalità usuali, a

partire da esse): più profondamente ne definiscono modalità di esecuzione e tempistiche, intervenendo fortemente sui loro contenuti e stili e plasmandoli a partire dagli interessi che muovono il festival.

Per la seconda giornata del festival, è richiesto agli artisti, divisi in cinque squadre da quattro persone, di preparare uno spettacolo con dei numeri di gruppo, combinando il più possibile le abilità. Seguo il gruppo con Anita nella preparazione mattutina, mettendomi un po' in disparte: nonostante siano molto rilassati, hanno davvero poco tempo, qualche ora la mattina per costruire uno spettacolo per il pomeriggio stesso, non voglio interrompere o pesare. [...] Alcuni discorsi mi colpiscono molto: Anita dichiara di non riuscire bene ad entrare nell'ottica: "ho sempre fatto spettacoli di gruppo in strada, a cappello, ma non va bene... Qua al festival bisogna trovare qualcosa di forte, di immediato...". [...] Provando delle routine incrociate tra loro con delle clave, a un certo punto in due sbottano quasi contemporaneamente... "No, non ci sta, è poco coreografico, è bello per chi capisce il movimento, ma non va bene a un festival". [...] Anita continua a non essere convinta, mentre guarda lo spettacolo preparato da un'altra squadra: "Vedi? Sono bravi, ma di giocoleria c'è poco, ma hanno una velocità di racconto che secondo me piace di più di quello che faremo noi..." (nota etnografica, 11 settembre 2016, Parco Fantasia).



[figura 19]. Giocolieri preparano un numero di gruppo. Foto mia.

Il pubblico dei festival, anche a partire da queste considerazioni, si abitua a una serie di esibizioni che, per quanto siano tra loro molto varie per tipo di performance, nelle trame e nei personaggi proposti, nelle atmosfere trasmesse e negli attrezzi utilizzati, hanno degli elementi che tendono ad uniformarsi per raggiungere il piacere di un pubblico: la spettacolarità, il ritmo veloce e il flusso continuo, senza grosse pause nella narrazione, con una predilezione per il numero immediatamente comprensibile rispetto a quelli maggiormente tecnici⁴⁸. In particolare, in quei festival in cui viene data una *timetable* ai partecipanti, concedendo ad ognuno lo stesso tempo per sviluppare il proprio numero, la strutturazione dello spettacolo tende ad essere maggiormente standardizzato. Inoltre, questa presenza e alternanza tra artisti differenti richiede, per non compromettere lo spettacolo del partecipante successivo, che anche in termine di atmosfera e di ritmo all'interno del tempo dedicato, non si discosti troppo:

Valerio e Gio si alzano dal tavolino del bar quando vedono un organizzatore del festival passare per la piazza. “Senti, ma possiamo cambiare sta scaletta? È la seconda volta che ci metti dopo di lui... Bravissimo eh, però cazzo, ha una musica lentissima, dei tempi lunghi... Noi facciamo uno spettacolo superveloce, lui è astratto e intellettualoide, non centra proprio nulla... Piuttosto mettici nella piazza più piccola, che so...”. L'organizzatore alza le spalle, dicendo “Con lui ho lo stesso problema con tutti. Vabbè, vedo cosa fare” (nota etnografica, 4 giugno 2017, Cittadella).

La conseguenza di questo linguaggio sempre più specifico degli spettacoli dei festival fa sì che il pubblico, anche appassionandosi a queste esibizioni, non riesca a riconoscere le specificità degli spettacoli a cappello che, per il modo di appropriarsi dello spazio attirando man mano spettatori, richiedono un ritmo più vario, con più fasi di interlocuzione con il pubblico, un crescere di difficoltà. Inoltre, le tempistiche possono, negli spettacoli in strada, essere molto più vari, pochi secondi come nelle esibizioni al semaforo oppure diverse ore per spettacoli continui, in cui la modulazione dei ritmi, nell'alternarsi dei momenti “alti”, più frenetici, coinvolgenti e spettacolari, necessariamente richiedono di essere intervallati da momenti più “bassi”, meno provanti a livello fisico per il performer, ma magari più tecnici nella difficoltà del numero. Quello che si vorrebbe come un'integrazione, la crescita di un'abitudine e familiarità a certi contesti artistici, diventa, in base alle pratiche territoriali imposte agli artisti dal format del festival, una gerarchizzazione tra le due modalità di pratica, in cui i festival appaiono, per una loro maggior fruibilità, la versione considerata come “più professionale”.

⁴⁸ Questa distinzione coinvolge direttamente il corpo, il suo essere presentato ed utilizzato nella performance, il modo di voler essere visto e il (non sempre coincidente) modo con cui è visto dal pubblico. Questo tema sarà ripreso nel paragrafo 5.1.

Mi sembra necessario evidenziare come la modalità prodotta dalla festivalizzazione delle discipline possa essere più uno strumento di normalizzazione, creando delle regole di fruizione che, anche se lontani da una vera e propria omologazione, riduce lo spazio di possibilità non solo limitatamente a quei contesti ma, più ampiamente, a tutte le differenti opzioni di realizzazione delle performance. Rispetto alla proposta di lettura dell'effimero portata avanti in questo lavoro evidenti sono le distanze, a partire dalla mancata capacità nei festival di porsi come tattica territoriale.

Non è infatti sovrapponibile il festival di arti di strada o *lifestyle sports* così come si configurano ora con il concetto di festival Bakhtiniano: spesso si è fatta una facile associazione tra i festival e il carnevale, che non tiene adeguatamente conto di come un elemento fondamentale del carnevalesco sia la contrapposizione alla cultura ufficiale e spazio di rappresentazione di manifestazioni popolari, radicali, eterogenee.

Il lavoro del teorico russo riprende il carnevale come esempio di conflittualità e sovversione che, manifestandosi esplicitamente in un singolo momento dell'anno e costruendo e concretizzando discorsi e pratiche oppostive e di contropotere, performandone le dimensioni più grottesche, per sanzionare le istituzioni e il loro potere simbolico attraverso il ridicolo e l'eccesso, garantendo il rinnovamento di nuove energie vitali e resistenziali (Bakhtin, 1984). Il parallelo tra questa caratterizzazione teorica e i festival contemporanei è stata messa in discussione in maniera efficace dall'antropologo Alessandro Falassi già nel 1987, che, di fronte al sorgere di festival culturali, riconosce come essi si sviluppino "normalmente come celebrativi e decorativi, al più proponendo contenuti provocatori, ma mai ribelli" (Falassi, 1987: 3).

I festival carnevaleschi, pur essendo interruzioni temporali, la differenza tra i due modelli è rilevante, ed è legata al modo in cui i festival sono "radicati nella società, con la vita reale" (Isar, 1976), costruendo degli spazi che siano in continua relazione con gli spazi urbani del quotidiano, anche nella netta contrapposizione e nel rifiuto delle dinamiche di potere che li attraversano (Degreef, 1994; Quinn, 2005).

Se i festival perdono il carattere sovversivo, costituendosi come prodotto di un territorio pianificato e programmato, al loro interno si sviluppano delle pratiche che possono essere lette come "resistenziali", in cui i partecipanti, attraverso le discipline, mettono in atto pratiche liminali, che ne ridiscutono le dinamiche.

La prima di queste possibilità è l'instaurarsi, all'interno del format e della "etichetta" di festival di uno spazio in cui i praticanti creano momenti di autogestione, in cui la temporalità e il programma è organizzata attraverso proposte il più ampie possibile e in cui viene messa in discussione la passività di chi osserva, al contrario di quanto avvenga usualmente ai festival che ripropongono l'idea di uno spettatore distaccato.

Questi casi sono complessivamente rari, e spesso emergono da percorsi artistici che si sviluppano in dialogo e in connessione, se non in quotidiana condivisione con percorsi e spazi politici o comunque di produzione culturale dichiaratamente critica.

Sono molto curioso di vedere HOP!, il festival di arti circensi che i compagni di XM24 hanno organizzato nel loro spazio: so che troverò da loro anche Dado, che parteciperà ai *workshop* di *flowerstick* e, presumo, anche altri. Il festival è annunciato come libero e aperto a tutti e organizzato in base al livello dei partecipanti, senza iscrizione... Una modalità che trovo molto adatta allo spazio sociale in cui viene svolto, e in controtendenza rispetto a molti altri festival, che si qualificano in base a quanto si pongono come ben organizzati e dettagliati. [...] Al banchetto iniziale vengono illustrati i diversi *workshop* attivi al momento, consigliando dove rivolgersi in base a quello che si vuole provare. I gruppi sono autogestiti, con un "facilitatore" per ognuno di esso, ma la libertà di sperimentare è davvero ampia, così come in base alle richieste e ai desideri dei partecipanti ogni gruppo ha pensato a un'attività diversa: alle clavette fanno una vera e propria *jam* artistica, con uno spettacolo collettivo, in cui giocolieri si alternano e continuano ad esibirsi; alle palline fanno esercizi più di allenamento, in modo di lavorare più per migliorarsi che per creare uno spettacolo; il gruppo di *flowerstick* addirittura alterna allenamenti a un piccolo laboratorio di costruzione fai-da-te degli strumenti... [...] Non tutti sono partecipanti, ma molti passano solo ad osservare: militanti dello spazio, curiosi, persone della Bolognina. Dopo un primo momento di spiazzamento, in cui non è chiaro chi stia esibendosi, man mano che ci si avvicina diventa molto piacevole anche per gli spettatori, che spesso si sentono coinvolti (nota etnografica, 15 luglio 2017, Spazio Sociale Autogestito XM24 Bologna).

Queste versioni cercano di costruire una modalità differente di intendere lo spazio del festival, utilizzandone il nome e il fascino anche per gli sguardi esterni, in modo di organizzare la pratica all'interno di un evento specifico e limitato, in cui portare tempi, modalità e forme della disciplina proprie dell'attività quotidiana e che, cerca di conciliare la pratica nelle sue modalità più libere e soddisfacenti per gli artisti e l'interesse di un pubblico esterno che può essere attratto dall'iniziativa.

Così come abbiamo visto, i festival urbani sono ben lontani dall'essere spazi completamente liberati e liberatori, con una capacità trasformativa (Goffman, 1972; Gotham, 2005), al tempo stesso questi spazi non sono completamente rigidi né, per quanto possano essere pianificate e strategiche, creando territori che stabiliscono controlli e possono mai essere realizzate in maniera completamente sconnessa e separata rispetto allo spazio urbano più ampio in cui si inseriscono. Nelle pieghe dell'organizzazione, ai loro margini o nei momenti di pausa e di vuoto, possono verificarsi pratiche non previste, che approfittino del pubblico e della visibilità organizzata dal festival per costruire uno spettacolo imprevisto.

“Ma Alex ti ha spiegato cosa stiamo per fare?” con questa domanda Mattia interrompe la nostra discussione, fatta del più e del meno... “Beh, uno spettacolo a un festival no?” rispondo sorpreso. Lui, continuando a guidare, sorride, lo sguardo furbo. “Sì, si può dire così, ma siamo off”. Io neanche capisco, sul momento, che termine ha usato, e quando chiede spiegazioni mi dice “Alex ha voluto farti una sorpresa, non la rovino”. [...] Ora ho capito cosa volesse intendere Mattia: lo spettacolo non sarà al festival, ma viene fatto poco fuori da un parcheggio riservato agli spettatori, non una piazzetta ma più un allargamento del marciapiede, e iniziano il loro spettacolo. Non fanno, in poche parole, parte del festival e non entrano nelle piazze in cui ci sono delle esibizioni ma, come le bancarelle “abusive” ai lati dei mercati rionali, propongono il loro spettacolo a chi sta per arrivare (nota etnografica, 22 agosto 2016).

Chi sceglie di fare un “off” non solo trae, in maniera “individualistica”, un vantaggio personale da una zona ombra della pianificazione del festival, ma propone una versione creativa e trasgressiva, ponendosi come alternativa alle proposte artistiche del festival e alle norme che vengono imposte dai ritmi (Stevens, 2007). Questo tentativo di forzare i limiti evidenzia come gli spettacoli *off* non siano realizzati esclusivamente da artisti che sono stati esclusi dal festival, ma anche dagli stessi partecipanti nei momenti liberi, o continuando gli spettacoli al di là del termine temporale dato dall'organizzazione, esibendosi ad esempio fino a tarda notte.



[figura 20]. Giocoliera durante uno spettacolo *off* con le *bolas* infuocate al termine di un festival. Foto mia.

Questi spettacoli, approfittando anche della confusione e dello scarso interesse del pubblico nel distinguere in base alla “liceità” delle performance che osservano, e raccogliendone usualmente l’apprezzamento, che fa sì che si crei una legittimità che, per quanto precaria, spesso permette di completare la propria esibizione, talvolta con anche più repliche, facendo forza sul fatto che “con pubblico divertito che si accalca a guardarci, magari bambini, nessun poliziotto ha voglia di fare il mostro e mandarci via, e tantomeno i volontari del festival”, come un altro artista mi ha detto a seguito di uno spettacolo *off*.

Gli spettacoli di questo tipo, per il loro muoversi ai margini dello spazio fisico e simbolico del festival, così come sulle soglie che la legittimità alla pratica essi creano, evidenziano la costruzione dei processi territoriali, attraversando gli spazi, le discipline e i praticanti (Ravenscroft e Gilchist, 2009). Dall’identità e la rappresentazione politica che i festival costruiscono, gli spettacoli che si inseriscono nei loro interstizi ricostruiscono una modalità effimera di realizzazione della pratica, riproponendo nella disciplina festivalizzata una pluralità

di spinte divergenti, eterogenee e discordanti, che evidenziano come ogni luogo porti iscritto nei suoi significati lo spazio per una conflittualità e un'affermazione di soggettività impreviste e non normate.

3.9 Territori sonori: definire gli spazi attraverso i sensi.

Un elemento di importanza cruciale nel processo di costruzione dei luoghi, ma che diventa spesso una ragione di conflitto tra i gruppi che condividono, per scopi e con posizioni sociali differenti, è la produzione di suoni.

Se il ruolo delle percezioni sensoriali nei processi spaziali per lungo tempo è stato un campo poco indagato e sottovalutato, causa una dimenticanza che è conseguenza di un retaggio dei classici del pensiero sociale, influenzati da un lato, dall'impianto cartesiano mai del tutto problematizzato (Rorty, 1980) e dall'altro da una gerarchizzazione aristotelica dei sensi, che conferisce un primato, alla vista, considerata come il più "nobile" e "umano" dei sensi, fondamento dello *sguardo* indagatore e scopritore dello scienziato e dell'esperto (Foucault, 1963; Le Breton, 1990) e quindi quello maggiormente meritevole di riflessione teorica ed epistemologica (Jay, 1993; Howes e Marcoux, 2006). In sociologia, ulteriormente, tradizioni verbocentriche di costruzione del sapere, hanno contribuito a marginalizzare il ruolo epistemologico della sensorialità, negando la dimensione sempre più visuale dei vissuti (Mirzoeff, 1999) e relegando per tutto il Novecento in una posizione marginale modalità e tradizioni di ricerca che mettevano in gioco il visuale e la visibilità, e che avevano trovato, in altre discipline e campi del sapere, importanti spazi.

Ciò nonostante, negli ultimi anni, la sensorialità ha avuto una crescente importanza, e diversi lavori ne hanno riconosciuto sia la centralità nell'esperienza, nei processi di conoscenza e nelle interpretazioni, sia come prodotto sociale attraverso il quale leggere la produzione di ordine e di conflitto nella vita quotidiana (Taussig, 1993): in primo luogo si è sviluppata in antropologia, a partire da autori di primissima importanza, una prospettiva di un'antropologia sensoriale e dei sensi (ad esempio, Classen, 1993; Howes, 1991; 2004; Feld e Basso, 1996; Pink, 2009; Ingold, 2002; Lee e Ingold, 2006), con posizioni e concettualizzazioni differenti, in un dibattito anche molto vivo e critico (si veda ad esempio, gli scambi tra Howes, Pink e Ingold 2010; 2011). Inoltre, più recentemente, a partire dai *cultural studies*, con un intento interdisciplinare e plurale, i *sound and auditory environment* (Erlmann, 2004; Blesser, 2006; Bandt, Duffy e

McKinnon, 2007) hanno cercato di sviluppare strumenti teorici per approfondire il rapporto tra suono e spazio, panorama e territorialità.

Queste due direzioni di ricerca saranno particolarmente utili, permettendomi di ricostruire, nel corso di questo paragrafo, per integrare di una dimensione sensoriale nelle pratiche che definiscono i territori urbani e i conflitti che intorno ad essi si muovono.

Per quanto, la dimensione sensoriale possa essere riletta anche in termini di gusto e di tatto (che, per fare un esempio, nel parkour assume una particolare importanza nell'esplorazione preliminare dello spot), l'aspetto che maggiormente ha acquisito importanza nel lavoro etnografico è la dimensione sonora dei processi di territorializzazione.

La demarcazione dei confini non si limita, infatti, allo stabilire gli accessi nello spazio e le norme di comportamento, ma ne riscrivono estetiche e ritmi, definendo cosa sia ascoltabile e cosa venga effettivamente ascoltato. Basti pensare, a come su problematiche che riguardano la vita notturna, le differenti temporalità degli usi dello spazio pubblico e le differenti frizioni in contesti di gentrificazione (Jayne et al., 2005; Eldridge, 2010; Nofre et al., 2017), le discussioni pubbliche siano spesso sviluppate intorno alla confusione, alla musica che diventa rumore, alle grida; in un esempio più locale, tutta la discussione sul regolamento, come approfondiremo nel paragrafo 4.1, è stata sintetizzata dall'espressione dell'allora vicesindaco e assessore alla sicurezza Maurizio Saia, che ha espresso la necessità di vietare le attività dei *fracassoni*. Determinare allora se il suono delle fisarmoniche sia musica o "fracasso" è parte di quella produzione discorsiva che viene posta alla base della contesa dello spazio e che radica, nel profondo dell'esperienza e nello stesso modo di percepire il contesto e la sua spazialità. Come evidenziato da Le Breton (2016: 253), "anche al livello più generale, le percezioni sensoriali offrono un sistema di comunicazione che permette alle persone di condividere le esperienze, ma le definisce in un registro comune".

Le forme culturali e politiche con cui viene definita la percezione sensoriale dello spazio, e il modo in cui le esperienze si legano, attraverso una composizione non cumulativa, alla corporeità dell'esperienza (ibid.: 260) è attraversata da dinamiche storicizzate di potere (Harvey, 2003): attraverso l'idea della presunta "naturalzza" della percezione, nella sua immediatezza, che si vorrebbe svincolata dal sociale, si configurano in forme di governo al tempo stesso sui corpi e sugli spazi: si pensi, ad esempio, al modo in cui, attraverso la percezione di odori più o meno piacevoli vengano costruite politiche e forme sociali di esclusione e di inclusione e di definizione dell'ordine sociale e morale (Low, 2006) e di come

sia attraversato da forme di potere e diseguaglianze di classe, di razza, di genere (Classen, 1992).

Questi riferimenti aiutano nella lettura dei conflitti e delle contese dello spazio urbano, ponendo l'accento sulla dimensione sensoriale degli elementi di contrapposizione: la profondità con cui sono radicati nei corpi fa sì che, proprio a partire dalle differenti esperienze del modo di vivere lo spazio, si sviluppi la dimensione politica della costruzione dei territori, tra forme di definizione di spazialità alternativa e mantenimento della normatività.

Bisogna essere attenti a farsi sentire, ma “senza fare casino” [*accompagna con il simbolo delle virgolette le parole, a far capire che sta usando un'espressione riportata letteralmente, nda.*], così mi dicono: non viene proprio riconosciuto quello che fai, al massimo può essere gradevole da sentire ma se rimane in certi limiti, come se non ci fosse un valore in sé... Non è un problema solo mio eh, se no dici, “questo è scarso e si lamenta...”. Ti ricordi di quel violinista... Uno dei più importanti del mondo... Era andato nella metropolitana di New York [*sic*⁴⁹] a suonare, con uno Stradivari del Settecento, quello che usa per i suoi concerti più importanti, e nessuno lo riconosceva, incredibile (Carlo, pianista).

Oltre alla dimensione simbolica del prestigio e dell'autorevolezza artistica che subordina il riconoscimento e l'apprezzamento del valore artistico e della sua originalità a contesti di presentazione e di fruizione della performance, che riproducono immaginari e tradizioni che risentono di un certo elitarismo (Del Barrio et al., 2012), il “casino” di cui parla Carlo può riferirsi anche a un aspetto relazionale tra la pratica, la spazialità e i contesti che incontra. La città non è mai, in nessun caso, un luogo silenzioso. Al contrario, la sua rappresentazione, nell'evidenziare la molteplicità di gruppi, di attività e di flussi che contemporaneamente la attraversano, la rendono, per definizione una “permanente cacofonia” (Battesti e Puig, 2016). Determinati suoni e musiche sono parte di un *soundscape* (Smith, 1994), costruito e pianificato, composto da rumori delle automobili e dal voci, dalle radio dei locali pubblici e dei negozi, che viene percepito e dato per scontato, come fosse un paesaggio naturale, estremamente umanizzato e influenzato tecnologicamente (Cohen, 2012).

Al contrario, altri suoni emergono da questo orizzonte che si pone come uno scenario, rafforzandosi dietro la sua invisibilità (e “inudibilità”), non rafforzando il ritmo della vita quotidiana che accompagna le azioni e le produzioni che funzionalisticamente sono state pensate per gli spazi e che, nella loro produzione sonora, ne rappresentano il *dressage*

⁴⁹ L'episodio raccontato si riferisce a una performance, durata 45 minuti, realizzata da Joshua Bell nella stazione della metropolitana di Enfant Plaza a Washington, e non a New York come ricordava Carlo.

(Lefebvre, 2004). Le pratiche effimere possono fermare la riproduzione di questo ritmo della “normalità” quotidiana, portando a interrompere e rallentare, così come a velocizzare differenti attività, suggerendo possibili azioni, ma anche emozioni e impressioni, altrimenti non considerate.

Come mi aveva detto poco prima, aspetto che Luciano arrivi in piazza dei Signori o della Frutta. Si esibirà senza permessi, quindi presumo stia aspettando il momento e il posto migliore... A un tratto appare, con la sua bicicletta, incastrato nel cestino un amplificatore, su un carrellino attaccato dietro una batteria da bambino. [...] Da un cellulare connesso con le casse inizia a selezionare della musica, canzoni pop famosissime, *hit* pop degli anni Novanta e Duemila, che accompagna con la piccola batteria. Nonostante i limiti dello strumento, poco più di un giocattolo, riesce spesso ad aggiungere linee ritmiche interessanti, oltre ad essere sempre molto divertente da vedere, per l’impegno e la dedizione nel reinterprete pezzi così commerciali e, soprattutto, in una strana, carnevalesca, impressione di “fuori luogo” data dal suo corpaccione su uno strumento così minuto [...]. A un certo punto, dal cellulare fa partire *Bla bla bla* di Gigi D’Ag, un inno generazionale per la mia età (anche nostro malgrado...). Un gruppo di trentenni, usciti sembra da un ufficio, camicia e occhiali da sole, lo guardano, ridono. Si fermano, ed uno inizia a ballare. Due dei suoi amici lo guardano male, come vergognandosi, per poi rimanere stupiti: è come fosse stato uno start, due ragazze, più giovani di noi si sono unite, avvicinandosi ulteriormente a Luciano, e a quel punto anche io mi avvicino, lanciandomi nell’improvvisato *dancefloor*. Quando la canzone si interrompe, mi accorgo che, con entusiasmo differente, ma almeno dieci persone si erano messe a ballare, chi avvicinandosi, chi rimanendo un po’ distaccato, chi dai tavolini del bar... (nota etnografica, 13 maggio 2017).

Una canzone familiare, un suono capace di far scaturire in chi lo ascolta un determinato sentimento oppure di richiamare immaginari, luoghi e tempi altri rispetto al contesto in cui è situata la pratica può creare un momento di rottura della norma e di imprevisto: la portata del gesto è effimera ma, come già sostenuto, al tempo stesso profonda: l’efficacia non consiste, in questo caso, nella produzione in sé del cambiamento, ma nella possibilità di far emergere, all’interno di situazioni quotidiane, delle relazioni di vicinanza nel rapporto tra musica, luogo e territorio che, a partire da una pratica, sia capace di approfondire alleanze, anche fugaci, nelle connessioni simboliche ed emotive (Beer, 2014; Black, 2014). Per fare un esempio, anche solo iniziale, il fatto che gli agenti della Polizia Municipale, presenti in piazza e che si fossero avvicinati alla posizione di Luciano, che si stava esibendo senza permesso, si siano allontanati senza intervenire è forse legato alla partecipazione attiva e divertita del pubblico.

La musica non solo è un elemento importante delle pratiche, se non centrale e imprescindibile (si pensi, per l'appunto, ai musicisti e ai ballerini), al quale viene data importanza nella costruzione di eventi che attribuiscono, per il gruppo di praticanti, significati al dato luogo, ma diventa elemento di costruzione delle pratiche territoriali, risorsa e modo per consolidare le proprie azioni di appropriazione di uno spazio.

Musiche e, più in generale, suoni prodotti nelle pratiche partecipano nella costruzione di una territorialità differente, che riscrive, ampliandole o cambiandole, le regole con cui attraversare il sito in cui si sta realizzando la pratica, rivendendo la configurazione del motivo urbano (Wilson, 1995).

Al tempo stesso, i suoni costruiscono, in termini di pratiche di costruzione di confini, dei territori a sé, le cui caratteristiche rispondono, spazialmente, solo in parte ai territori determinati dai corpi in movimento: il suono viene infatti prodotto e riprodotto, segue delle forme di diffusione e di propagazione che non rispondono, o lo fanno solo in parte, ai confini spaziali, sia quelli istituzionalmente previsti, sia a quelli stabiliti nell'incontro e nelle relazioni riguardanti definizioni e spartizioni materiali, corporee e simboliche dello spazio (Duffy et al., 2009; Coole and Forst, 2010).

La possibilità di sentire e quella di riconoscere un suono, gli strumenti e le tecnologie di diffusione, i ritmi e le intensità dei suoni creano, a partire dalle pratiche dei territori acustici (LaBelle, 2010): alcuni di essi si propagano oltre la spazialità del sito in cui sta avendo luogo una disciplina, altri sono più ristretti e le attività vengono raggiunte dal suono di altre pratiche, loro contemporanee e contigue.

Allo stesso modo, se la porosità caratterizza ogni confine, anche se definita in maniera differenziale in base a criteri di visibilità dei corpi, permettendone quantomeno una possibilità di uscita, di resistenza e di travalicamento, i confini tra i territori acustici accentuano ulteriormente questo aspetto, presentandosi come delle soglie di continuità e sovrapposizioni che, in base al tipo di pratica che genera il suono e al modo in cui è prodotto, possono armonizzarsi o confliggere. Proprio queste soglie di sovrapposizione evidenziano come il territorio acustico non ricopra una superficie cartesiana, e lo scarto tra il territorio impresso spazialmente e quello sonoro non si limita a una differenza areale (Connor, 2004): il territorio sonoro ha un'estensione che varia nell'intensità, in base al modo di colpire e interagire con i corpi, suggerendo movimenti, essendo chiaramente udibile o appena percepibile.

Il modo in cui la spazialità in cui la produzione sonora delle pratiche creano i propri territori sonori è, inoltre, difficilmente governabile e, per chi non ha competenze specifiche, prevedibile. L'impianto regolamentare-giuridico prova a modificare la diffusione attraverso un controllo del volume, non esclusivamente per quanto riguarda le pratiche dell'etnografia, ma per ogni attività, essendo l'unica caratteristica quantificabile e verificabile di ogni emissione sonora. Nonostante ciò, la differenza di volumi non basta assolutamente a spiegare la formazione e l'estensione, che sono prodotti dalla complessa interazione tra volume, ritmo, intensità, struttura ambientale, ostacoli e propagatori del suono (Barakat, 2012).

Gli artisti di strada sono consapevoli e cercano, pur senza avere forme di competenza tecniche specifiche, di ricreare e controllare questi aspetti:

Jamie sta suonando in via Roma. Se le prime volte rimanevo sempre sorpreso sentendo la chitarra, accompagnata dalla sua bella voce, non potente ma pulita e intonata, e ci mettevo sempre un poco a ritrovarlo, un po' nascosto dalle colonne dei stretti portici, ormai so esattamente dove guardare: è assolutamente metodico, ogni volta sceglie esattamente lo stesso punto dove mettersi. «è dove i portici sono più stretti e più bassi, e dove la strada stringe un po'... così riesco a farmi sentire dall'altro lato della strada, anche se passano macchine e ci sono le persone nello shopping», mi spiegherà dopo con enorme semplicità, aprendo le mani, palmo al cielo, come ad evidenziare la banalità delle sue ragioni che, immagino, siano frutto di una serie di tentativi realizzati, considerazioni e consigli ricevuti da altri musicisti (nota etnografica, 8 aprile 2017).

Il sito, molto ristretto e preciso, che Jamie ha individuato per suonare è dunque particolarmente ristretto, dato che lui occupa, con il proprio corpo e pratica una porzione molto ridotta di spazio, quella di una custodia di chitarra, messa a terra aperta, come cappello e il raggio di due o tre metri, in linea retta, in cui lui passeggia, accompagnando con il proprio incedere il ritmo della canzone suonata. Il territorio visivo è forse ancora più ristretto, rimanendo da più punti di osservazione nascosto dietro alle colonne dell'antico porticato e al flusso di passanti in una delle arterie del centro e via dello shopping. Al contrario, il territorio acustico si estende ben al di là, capace di attrarre e far fermare, anche solo per un attimo, diversi passanti: mi è capitato, nelle varie giornate passate con Jamie, di vedere persone che si fermavano almeno per un attimo, sullo stretto marciapiede dall'altro lato della strada, a sentire la canzone che stava interpretando in quel momento, per poi, dopo qualche minuto, ritornando sulla strada nell'altra direzione, dopo aver finito le vetrine del corso ed essere arrivati a Prato della Valle, tornare indietro sul lato opposto della strada e lasciare qualche moneta nella custodia.

Al contrario, a volte per lo spettacolo può essere funzionale cercare, disponendo gli amplificatori in un determinato modo, così come scegliendo un sito consono, ridurre l'ampiezza del proprio territorio, cercando di definire, anche acusticamente, le composizioni spaziali della pratica e del pubblico:

Stefano, sistemati gli ultimi dettagli della scarna scenografia e fumato con me “una cicca”, ha iniziato ad urlare, chiamando a sé il numero maggiore di persone allo spettacolo, accompagnato da Fra, che con il suo *hang* crea una percussione lenta, profonda e con grande eco, quasi marziale nell'incedere. Soddisfatto del pubblico attratto, inizia a fare qualche passo indietro, abbassandosi fisicamente, e contemporaneamente, abbassando il tono della voce. La reazione è quella aspettata, con il pubblico, prima disposto disordinatamente nella piazza, si avvicinasse, formando un semicerchio e tendendo a lui. Nel momento in cui è soddisfatto della disposizione e della prossemica, di colpo, alza la voce, salta sul posto spalancando le braccia, ed inizia la sua storia (nota etnografica, 16 giugno 2017, Treviso, Loggia dei Cavalieri).

Il territorio, inteso come atto e come pratica prettamente politica di frammentazione e ricostruzione dello spazio urbano attraverso la definizione di confini e soglie di accessibilità, risente, anche in termini di suono, dei rapporti di potere tra le pratiche e le loro capacità di consolidarsi spazialmente.

Anche nei limiti delle possibilità di controllo, le piccole tattiche usate per accompagnare al meglio la propria performance devono misurarsi con i territori sonori circostanti e con le pratiche che li generano, elemento che viene messo in evidenza nella genesi di conflitti, di forme di controllo e di marginalizzazione di pratiche che, considerate fuori luogo per la loro produzione sonora, vengono marginalizzate e ricondotte a categorie escludenti: il “rumoroso” nello spazio urbano è quella percezione che risponde non alla produzione del suono in sé, ma al rapporto che si crea tra territori sonori, territori spaziali e rapporti di potere che sono sottesi nelle relazioni e nelle possibilità di definizione dell'uso dello spazio e delle sensazioni che ne vengono prodotte.

Tra le discipline della ricerca, sono la giocoleria e le arti di strada conferiscono, esplicitamente, una centralità alla musica, sia perché prodotta dai musicisti, sia perché base della performance di danza di ballerini, *breakdancer* e acrobati, sia per accompagnare e intensificare le storie raccontate e impersonate.

Nelle altre due discipline, viene esplicitamente valorizzato, seppure in modo differente, la dimensione del silenzio come elemento distintivo della pratica.

Cerco sempre il silenzio, il più possibile... Mi devo concentrare, devo entrare in connessione mentale con il mio corpo, è come una pratica meditativa, e farlo in certi parchi aiuta, magari in angolini a parte, in cui senti le cicale, l'aria tra le foglie. Solo certi parchi, sì, perché altri sono a bordo delle strade, oppure senti i bambini che giocano (che ancora ancora...) oppure i ragazzi con la musica... Non è il verde intorno, anche se aiuta, è la possibilità di isolarsi quanto fa la differenza (Golia, *liner*).

Non ci si allena con le cuffiette... Quando ho visto alcuni farlo, non volevo proprio crederci. Ogni salto, ogni movimento, devi sentirlo, deve essere silenzioso e armonico nell'atterraggio, devi sentire come atterri. E poi, più in generale, accorgersi di cosa c'è intorno, di quali suoni e quali rumori provengono dal contesto. Sono tutte cose fondamentali secondo me, che sono più importanti della banalità del "ascolto la musica perché mi carica". Quelle sono cose da ragazzini... (Gian, *traceur*).

Se in entrambi gli estratti la disciplina deve essere "silenziosa", il modo in cui questo punto viene definito cambia nelle due pratiche, definendo l'importanza del silenzio in base a criteri differenti, in accordo con movimenti e modi di intraprendere la pratica molto differenti tra loro, ed evidenziando come gli elementi apprezzati siano in un certo senso contrapposti: la ricerca di un silenzio che è, sin dalle frasi di Golia, pieno di suoni, che però vengono immaginati come naturali, contrapposto a un silenzio che permette di ascoltare i suoni, fortemente antropologizzati e "urbani", provenienti sia dallo spot e da ciò che si muove intorno, sia dal *traceur* stesso, che cerca di sentire il suono del proprio passo, dei salti, del respiro mentre corre.

In ogni caso, non può essere contrapposta questa enfasi descrittiva a una lettura dei territori sonori: il suono è onnipresente, nella sua non-direzionalità e mobilità (Cox, 2011). Le pratiche producono dei suoni e, nella cacofonicità degli ambienti urbani, il tentativo stesso di essere in silenzio è un tentativo, in negativo, di cambiare il *soundscape* del sito in cui si inseriscono, ridefinendo il proprio luogo in una forma di contrapposizione. Seppure spesso si presenti come meno conflittuale di altre pratiche, nelle quali attraverso la produzione di suono e la richiesta di quiete passano contrapposizioni forti che caratterizzano differenti usi, normatività e desideri, anche il tentativo di ridurre al minimo la propagazione sonora dei propri movimenti e spostamenti può generare sensazioni non piacevoli, preoccupazioni che, per estensione, richiamano connessioni e immaginari di insicurezza, che portano alla coincidenza tra silenzio, invisibilità e spettralità sociale, intesa come capacità di *agency* nel sottrarsi al controllo (Peeren, 2014).

La normatività dello spazio non è, infatti, dettata dalla semplice costruzione di forme di controllo e individuazione, ma dal processo di soggettivazione in cui, i soggetti, stesso, si disciplinano e si comportano autonomamente come fossero continuamente sotto lo sguardo del controllo. Come ha ben evidenziato Lenk (2012), l'interpretazione panoptica di Foucault (1975) di questo processo di disciplinamento è in gran parte incentrata sullo sguardo e sulla visibilità come controllo, mentre sulle forme di controllo legate all'udibilità è assolutamente vago e, in alcuni casi, crea delle contraddizioni (Lenk, 2012: 128). La storia del controllo, al contrario, è molto più legata all'ascolto di quanto lo sia alla visione (Bull e Back, 2004). Se, al di là dell'individuazione dei dispositivi di controllo, l'interesse più ampio del lavoro sul panopticon sta nel nesso tra sorveglianza ed architetture, è comunque possibile estendere e applicare la metafora foucaultiana anche a un "panopticon aurale". Al suo interno, le pratiche effimere, nella variazione (ottenuta per eccesso o per sottrazione) al dressage quotidiano, diventano problematiche e poste allo sguardo (e all'orecchio), attraverso frizioni con la norma.

3.10 Una certa atmosfera. I territori affettivi delle pratiche.

Come dovrebbe essere ormai chiaro, la configurazione degli usi dello spazio urbano, per quanto riguarda gli usi più effimeri, tra i quali anche quelli realizzati dai protagonisti dell'etnografia, quanto quelli maggiormente consolidati e programmati, è plurale e stratificata in piani che si intersecano, e non può essere ridotta semplicemente, in una visione funzionale, all'accomodamento di risorse, siano esse materiali, simboliche o spaziali. I conflitti che emergono dalla copresenza e dalla contemporaneità di pratiche e attività differenti, nei quali la città diventa terreno di contesa tanto nel suo spazio geografico, quanto nell'essere al tempo stesso substrato e prodotto dei luoghi e dei territori, non possono essere considerati e valutati in base a una logica univoca. Un'interessante chiave di lettura, che permette di chiarire questa impossibilità di sintesi, è la dimensione emotiva che permea nel processo biunivoco con cui le pratiche si situano e i siti vengono praticati.

Le emozioni rendono possibile alle persone comprendere cosa stanno vivendo nell'immediatezza, così come connettere in relazioni di senso sensazioni, vite, eventi e conflitti (Fernandez, 1986; Bondi et al., 2005). Se spazi e luoghi si costituiscono nel mentre che le discipline vengono situate, le emozioni fanno e sono parte della pratica (Everts e Wagner, 2012), rispondendo a specifiche forme e contesti ed includendo anche differenti modi di comprendere, esperire ed usare le emozioni (Reckwitz, 2002). È difficile immaginare uno

spazio o un luogo senza che ad esso si associ e si incorpori qualche sentimento e qualche percezione, sia che queste siano per intensità e pregnanza immediatamente riconosciute, sia che rimangano in maniera più sottile sottointese, un velo che accompagna l'attraversamento dello spazio (Low, 2017).

Quello è un parco [*parla del parco Fistomba*] a cui sono affezionato, non so spiegarti perché... Non è solo vicino a casa, e quindi comodo... è anche... boh, *chill out*. È il posto dove vado a scaricare il nervoso, mi dà buone sensazioni (Giacomo, *liner*).

Alcune di queste sensazioni sono significate e culturalmente determinate come emozioni: ad esempio, la paura, la gioia, la rabbia, che hanno nomi, rappresentazioni (di ogni sorta, dalle arti plastiche ai manuali diagnostici), significati e codici comportamentali; altre sensazioni invece sono più sfumate, meno descrivibili, meno chiaramente contenibili: le percezioni che fanno pensare di essere appropriati o fuori luogo, la familiarità, l'estraneità, generiche sensazioni di disagio o capacità di essere posti in cui *chill out*. In queste sensazioni, rientrano anche quelle che sono le emozioni, almeno nella loro definizione e nella capacità dei soggetti di nominarle e inquadrare in esse i propri stati, ma il lavoro di traduzione è sempre mancante e inopportuno, non solo per la mancanza di chiarezza nel delineare e nel comunicare quanto si prova, ma anche per il lavoro di riduzione dell'emozione a uno stato interiore.

Seguendo la distinzione portata avanti negli ultimi dieci anni dalle autrici e dagli autori che hanno segnato il cosiddetto *affective turn*, emerso tra *cultural studies* e scienze sociali, e che è andato a definirsi grazie ai contributi di Anderson (2006); Ticineto Clough e Halley (2007), Thrift (2008); Pile (2010), Gregg e Seigworth (2010), Stewart (2011), questo tipo di sensazioni e la loro modalità di essere avvertite e di circolare vanno identificate come "affetto". Il concetto di affetto non è di certo nuovo: come evidenzia Low (2017: 147), esso segue due radici. La prima è legata a Raymond Williams (1977), che nel suo lavoro sul rapporto tra marxismo e letteratura, parla di quello che definisce un "processo formativo" di una serie di cambiamenti, che prima e oltre ad essere formali o istituzionali, sono cambiamenti nella presenza, nell'essere vissuti come ovvi, e che si realizzano nel sociale come emergenti (o pre-emergenti) senza il bisogno di aspettarne definizioni, classificazioni, razionalizzazioni prima di poter esercitare sensibili pressioni sull'esperienza e sull'azione (ibid.: 132). Questo tipo di cambiamenti, che Williams definisce "le strutture del sentimento", sentendo bisogno di un termine, per quanto problematico, per differenziarle rispetto all'ideologia e alla visione del mondo. Questo elemento di indescrivibilità, il modo in cui questi cambiamenti avvengono nel loro essere percepiti e nel realizzarsi prima che nel venire qualificati e classificati in un ordine, dialoga

con la seconda influenza degli autori dell'*affective turn*, che si può rintracciare nelle esplorazioni teoriche di Gilles Deleuze e Felix Guattari⁵⁰ (Deleuze e Guattari, 1980; Deleuze, 1995a).

Nonostante Bille, Bjerregaard e Sørensen (2015) abbiano evidenziato come la distinzione tra emozione ed affetto possa essere fuorviante, perché impedisce di approfondire la simultaneità e la costruzione di uno spazio di differenza tra i due, risulta comunque utile mantenerla: così che sia possibile sviluppare un'opposizione che contrappone una dimensione conscia ed eminentemente discorsiva delle emozioni ad una seconda, interpersonale, inter-corporea e relazionale dell'affetto (Pavoni, 2018). Mantenere analiticamente separate emozioni ed affezioni può diventare allora uno stratagemma analitico, che permette di evidenziare l'elemento più sfuggente alla rappresentazione e più relazionale, seguendo in maniera ingenua il maggior peso discorsivo e politico delle emozioni. L'invito a non ridurre l'emozione alla sua dimensione discorsiva è, del resto, presente anche in autori che, pur inserendosi in dibattiti differenti, invitano ad evitare le trappole di un riduzionismo al verbale:

Studies almost always end up analysing how people talk about their emotions. If there is anything distinctive about emotions, it is that, even if they commonly occur in the course of speaking, they are not talk, not even just forms of expression, they are ways of expressing something going on that talk cannot grasp. Historical and cultural studies similarly elide the challenge of understanding emotional experience when they analyse texts, symbols, material objects, and ways of life as representations of emotions (Katz, 1999: 4).

Non solo, come detto prima, gli spazi e i luoghi sono costruiti attraverso un lavoro emotivo e implicano, nelle loro narrazioni e nelle loro significazioni, l'affetto. Più profondamente, esse costituiscono spazi emozionali e sensoriali, in cui le affezioni circolano, si diffondono e

⁵⁰ Dal lavoro di Deleuze e Guattari è ancora più evidente come il termine affetto abbia una storia ancora più lunga, e che la più autorevole fonte sta nelle teorizzazioni di Spinoza. Non è qui possibile evidenziare in maniera puntuale le differenze e le connessioni tra la prospettiva spinoziana e quella dei due teorici francesi. Mi limiterò a sottolineare come l'idea dell'affetto come elemento sociale e relazionale era già presente in Spinoza, che utilizzava il termine "alleanza" e di composizione di relazioni. Allo stesso modo, Spinoza riconosce come, nel nominare le emozioni, si svolga un lavoro di riduzione della complessità di queste relazioni e assemblaggi, svolto per similitudine. Altro punto condiviso in comune è l'approccio monadico come netta contrapposizione al dualismo cartesiano all'affetto, sia nella accezione in cui essa venga ridotta a dominio della mente, come processo intrapsichico, sia che riguardi la *res extensa*, come reazione biologica. Nella cosiddetta "svolta etologica" al pensiero di Spinoza, Deleuze introduce una più forte connotazione situata, ribadendo e rendendo produttiva l'impossibilità delle cose di sconnettersi ed astrarsi dal mondo, nella quale il soggetto, non necessariamente antropologico, si costituisce. L'affezione allora diventa, in ultimo, il costituente non-umano dell'essere umano. Da questa nota, eccessivamente ma inevitabilmente sintetica, si rimanda alla discussione che lo stesso Deleuze sviluppa sulla sua teoria attraverso un diretto dialogo, in più riprese, con Spinoza (Deleuze, 1988; 1992). Per una rilettura critica dei due autori, si veda, oltre al già citato Massumi (2002), i testi di Brown e Stenner (2001), Dawkins (2002) e Thrift (2004).

contagiano. La dimensione spaziale dell'affetto è stata definita da Anderson (2009) con il termine di atmosfera. L'atmosfera è un immaginario materiale, una serie di esperienze e sensazioni nelle esperienze che occorrono nella formazione della soggettività situata, e che al tempo stesso vanno oltre ad essa.

Attraverso l'idea di atmosfera, si rende conto del processo di circolazione, trasmissione e contagio tra corpi dell'affetto, il clima che viene attraversato dall'attivazione di formazioni sociali attraverso assemblaggi, connessioni, nodi di corpi, spazi, materialità (Amin e Thrift, 2002; Latour, 2005). Le atmosfere emergono dal tenere insieme persone, edifici, tecnologie, forme di vita umane e non-umane, in un contesto geografico (Conradson e Latham, 2007). L'ambiente, nella sua spazialità fisica e nelle sue costruzioni narrative, diventa qualcosa di tangibile: anche se lontanamente e vagamente percepito, esso è un campo in cui sono distribuiti affetti che possono precipitare nella capacità di cogliere l'apparenza di differenti materialità, testi, immagini (Latham e MacCormack, 2010).

La potenza del termine, coerentemente con l'impossibilità di ricondurre l'affetto a una rappresentazione netta e adeguata, sta nella sua capacità evocativa. Tra concettuale e figurativo, l'atmosfera permette di raccontare e mettere in connessione sensazioni, percezioni e sentimenti, muovendosi tra l'esperienza e la metafora, che ricostruiscono i livelli di lettura delle pratiche.

Seguo i ragazzi mentre vanno a scoprire un potenziale nuovo spot. È un edificio in costruzione, o meglio, lo scheletro di un edificio la cui costruzione è iniziata probabilmente cinque, dieci anni fa [...] Se è la prima volta per i traceur, di certo il luogo è già stato esplorato: ne sono la prova tangibile "i pezzi" dei *writer*, murali completi o semplici *throw-up* [pezzi di writing solo abbozzati, realizzati velocemente, spesso con un solo colore, ma più complessi di una "semplice firma", chiamata usualmente *tag*, *nda*.], realizzate in più occasioni, come dimostrano gli anni segnati a fianco alle *tag*. Alcune parti sono perfettamente illuminate dalla luce del sole, addirittura in una parte dell'edificio manca completamente la parete della facciata, in altre è necessario addentrarci usando le torce dei cellulari, creando dei fasci di luce che incontrano di volta in volta oggetti abbandonati, pile di mattoni, bottiglie di plastica vuote... [...] C'è qualcosa che colpisce, e che non sto riuscendo a far emergere nella scrittura, una sensazione quando si passa in queste stanze al buio. L'odore di polvere intenso, la fatica nel vedere e vedersi, la sensazione tattile nel camminare sul tappeto di polvere, sabbia e calcinacci che poggiava sul cemento nudo, il toccare, con le punte delle dita le pareti, cercando di capire se rilasciassero intonaco o se ci si potesse appoggiare, i sussulti ogni volta che qualcuno entra inaspettatamente... A un certo punto mi si concretizza un'immagine, ed inizio a vedermi come un archeologo nelle rovine, e ad un tratto le pareti da malconce e segnate dall'umido e

dall'incuria, assumono uno spettro di sacralità, come se fosse un tempio. I rumori di via Facciolati sono attutiti e lontani, a malapena si sente il traffico, i tonfi e le voci dei ragazzi nelle altre stanze interrompono solo ogni tanto. Una sensazione simile alla mia la prova anche Andrea, che dopo essere entrato dice: “sembra di allenarci al cimitero, non hai anche tu questa sensazione?” (nota etnografica, 22 marzo 2017).

L'estratto qui riportato, o altri ancora, come la nota riportata nel paragrafo 2.5, e come le parole di Giacomo riportate sopra, si misurano con una difficoltà nel rendere, a parole, quanto si è provato: la circolazione di queste sensazioni è realizzata tanto discorsivamente quanto in media, immagini, film, attraverso iconografie, simbologie, materialità (Low, 2017). L'atmosfera di un luogo colpisce immediatamente il corpo che ad essa si espone, ma la sua comprensione rimane in parte celata dietro ai silenzi, alle incertezze, ai “mmh” e ai “boh” che rimangono trascritti nelle interviste o che si ricordano fin troppo vividamente intermezzare i tentativi di descrizione nel proprio diario di campo oppure, al contrario, vengono raccontati attraverso immagini, mostrate o solo evocate. Lo spazio diventa allora *chill out*, senza che quella musica sia mai effettivamente stata lì suonata, in un parallelismo di reazioni e azioni che tengono insieme pratiche, contesti, sensazioni.

Quelle sensazioni, che sono al tempo stesso immateriali e iscritte nei siti, creano immagini che modificano lo stesso modo di realizzare e situare la pratica e in generale il modo di attraversare e abitare il luogo in cui ci si trova. La percezione della sacralità della rovina, definita fantasiosamente come un tempio, oppure più macabramente, a un cimitero, cambiava il nostro modo di muoverci, toccare, guardare, spostare oggetti. Gli esercizi che sono stati realizzati dai *traceur* in un certo senso si sono accordati su quelle sensazioni, sviluppando uno stile di esecuzione che risponde e in un certo modo amplifica il modo di essere colpiti dall'atmosfera dell'edificio. Queste sensazioni circolano e si diffondono, vengono condivise volontariamente o vengono comunicate in altro modo, attraverso il modo in cui i corpi si rilassano, si tendono, si eccitano, si caricano o limitano a vicenda. Come si seguisse uno spartito collettivo, i corpi si accordano tra loro, creando un ritmo e una tonalità all'affezione atmosferica del luogo.

Parlando di atmosfera, si realizza un tentativo di traduzione, sia linguistica che attraverso altre forme di comunicazione incorporata, con il quale si cerca di rendere conto, attraverso indizi, delle esperienze relazionali tra la sensazione e lo spazio fisico, i suoi ambienti costruiti e naturali, le costruzioni linguistiche, gli incontri interpersonali, le costruzioni politiche e i processi sociali che attraversano la città (Massumi, 2002, Ghannam, 2012).

Il lavoro etnografico diventa allora potenzialità e limite al tempo stesso: se da un lato, l'etnografia come prodotto richiede la riduzione a testo, che venga esclusivamente scritto o che sia integrato e arricchito con immagini e con rimandi ipertestuali, ponendo il ricercatore di fronte al problema della rappresentazione e della definizione dell'affetto, dall'altro, lo sguardo sul campo permette di cogliere queste atmosfere, il modo in cui da esse si viene colpiti, come interagiscono con le pratiche, cambiandole e venendo cambiate contemporaneamente.

Non solo le pratiche e le attività seguono l'atmosfera che caratterizza lo spazio e si sintonizzano su di essa, adeguandosi nei ritmi, nelle estetiche e nella portata affettiva. Contemporaneamente, in maniera più o meno stabile, per tutta la loro durata o anche solo per un istante che si impone nella quotidianità, gli spazi vengono trasformati dalle pratiche, in un cambiamento che oltre ad essere materiale è simbolico, si configura anche atmosfericamente. Il lavoro etnografico permette allora di accorgersi del banale come momento di incredibile produttività per i processi culturali (Morris, 1988; Seigworth, 2000), di notare un momento di incantamento, di spavento, o anche semplicemente di sospensione, in cui l'atmosfera emotiva creata dalle pratiche interrompe per un attimo il flusso quotidiano.

Thrift (2004) ha evidenziato, infatti, come le conoscenze sistematicamente relazionate alla creazione e alla mobilitazione delle affezioni sono diventate una parte integrante dell'orizzonte quotidiano dello spazio urbano. L'atmosfera affettiva diventa un modo con cui la città viene compresa e conosciuta, a partire proprio dalle sensazioni che dà, dal modo in cui colpisce gli immaginari e lascia traccia negli sguardi degli abitanti, dei turisti, dei *city-user*.

L'identità del luogo è da un lato, costruzione di senso, di usi, di racconti, dall'altro, un'atmosfera che colpisce direttamente sensazioni ed emozioni. Oltre le attribuzioni di significato, la sensorialità può essere intesa, così come Lynch ha definito l'immagine della città (1960). La potenzialità di un sito, di un elemento ambientale, di un oggetto fisico, di un particolare, di poter facilmente evocare un'immagine forte in ogni suo osservatore, che viene allora influenzato nel suo radicarsi spazialmente, fisicamente e nelle sue memorie.

Il modo in cui le emozioni e le affezioni vengono riconosciute, costruite e cercate apre un piano di lettura che è politico. Da un lato, come hanno evidenziato Henri Lefebvre (1994) e Michel Foucault (2004 [1977-1978]), il governo dello spazio urbano si sviluppa attraverso un tentativo costante di svuotamento del luogo, in una rappresentazione lineare e mappabile, in un lavoro continuo di rimozione delle emozioni ed affezioni, riducendo "la bellezza del mondo in materia grezza" (Lefebvre, 1994: 31), in un approccio pragmatico e funzionalista diretta al

mantenimento dell'ordine e al controllo del territorio. La scienza della popolazione prevede allora, in accordo con questo intento, la riduzione dell'emozione a elemento meramente individuale, privato, biologico, negando il diffondersi atmosferico e il suo incorporarsi spazialmente nelle relazioni tra persone, oggetti, luoghi, flussi. Dall'altro lato, le politiche urbane cercano sempre più di ricostruire una geografia emozionale che connoti la città anche emotivamente e nelle sensazioni: il modo di "dipingere" la propria immagine è sempre più strumentale, continuamente diretta nel tentativo di apparire creativa, stimolante, attiva, alla continua ricerca di un fermento che possa caratterizzarle. Determinate risposte emotive vengono ricercate da design urbani, forme di *urbanscape engineering* (Thift, 2008), con il quale forme di potere cercano di ricostruirsi. Il continuo insistere sulle definizioni di città romantica, nostalgica, esoterica, magica, la messa al valore di queste sensazioni attraverso commercializzazioni e brandizzazioni (più o meno fortunate) sono forme con cui istituzioni e imprese cercano di mettere a valore la dimensione affettiva dello spazio pubblico.

I conflitti e le forme di accomodamento che abbiamo visto in precedenza, legati alla prossimità e alla conciliabilità delle tre discipline con la configurazione di Padova come città turistica, del commercio e del consumo, possono essere anche riletti in questa chiave, in base a convergenze e divergenze tra l'atmosfera creata dalla pratica rispetto ai "regimi di sensazioni" che cercano di qualificare la commercializzazione dell'esperienza urbana.

Guidato principalmente da chi dispone un maggiore potere nel controllare e formare l'immagine della città, il processo di attivazione di sensazioni e memorie è rivolto in modo che esse rispondano alla funzionalità e alla direzione programmata che si intende imporre allo spazio, in un tentativo di governo della capacità emozionale del luogo.

Questo non è però l'unico processo di costruzione di atmosfere affettive:

Mentre Carlotta al Liston stava realizzando il suo spettacolo, danzando accanto alle due grosse marionette di strada, che fa muovere accanto a lei, mi allontano di qualche metro, continuando ad osservare il piccolo capannello di dieci persone che la sta osservando. Dallo spiazzo di fronte al palazzo comunale arriva una ragazza con due bambini. La più grande sta piagnucolando, tenuta per mano e leggermente trascinata. La sua testa è rivolta verso la madre, alla quale continua a chiedere di portarla in qualche posto, non riesco a capire dove. Avvicinandosi a lei, nel momento in cui diventa possibile sentire le note allegre della musica ragtime, la bambina aggrotta la fronte, come pensierosa e, una volta giratasi verso l'esibizione, senza dire una parola, si ferma a guardare rapita per qualche secondo. Incrocio lo sguardo della ragazza, che nel frattempo aveva preso in braccio la bimba più piccola: deve aver capito che ho osservato la

scena, fa un piccolo sbuffo, un sollievo per l'interruzione del capriccio della bambina, e si apre un sorriso, rivolgendo anche lei lo sguardo a Carlotta e alle sue marionette a forma di uccelli (nota etnografica, 17 febbraio 2017).

A partire dallo spettacolo, dalle musiche, dagli oggetti e dai pochi elementi scenografici, dal corpo danzante, nello spettacolo di strada si modifica lo spazio a partire dalla sua affettività: il passante è colpito e portato altrove, in una memoria o in un altro posto, in un'interruzione dal ritmo e dal procedere della quotidianità. La performance combina e compone le sue parti, facendo in modo che si sviluppi una connessione con l'osservatore attraverso i corpi, le materialità e i suoni. Il modo in cui questi elementi, che sono corporei, materiali, sonici e visuali, si inseriscono nel panorama urbano fa sì che venga a crearsi un nuovo piano in cui le pratiche effimere costruiscono uno spazio interstiziale ed *in-between*, evidenziando un'ulteriore frizione rispetto alle forze che costituiscono e normano lo spazio.



[Figura 21]. Momenti di una festa autorganizzata con i *liner* a termine di una giornata di ritrovo al Portello. Fotogramma di un mio video.

Le atmosfere sono dunque tutto meno che immobili e statiche: il loro continuo ad essere in movimento e in collisione le porta a confluire (Pavoni, 2018). Il campo di questo conflitto, ancora una volta, non segue solo la distinzione, per quanto fondamentale, tra regimi pianificati di sentimenti e atmosfere generate da pratiche effimere, ma divergono anche all'interno di esse. I territori sonori sono allora rileggibili in questa direzione, e il caso di costruzione di un confine

tra due pratiche artistiche nella propagazione del suono riportato nella nota nel paragrafo precedente può dunque essere letto in modo più ampio, atmosfericamente: non solo i musicisti cercavano di far sentire la loro musica ma erano coperti dal volume, ben più alto del giocoliere. Si cercava anche di creare un'atmosfera, che potesse colpire i corpi attraverso una relazione emozionale non conciliabile con il tentativo in atto pochi metri più avanti. Non solo una dimensione “meramente” percettiva porta a convergere e territorializzare le pratiche, ma il modo in cui le percezioni diventino produttive di affetti, emozioni, sensazioni, memorie.

Cap 4. La radicalità dell'effimero. Territori, pratiche di riappropriazione, resistenze.

Dopo aver individuato, nel corso del terzo capitolo, il rapporto che si crea tra corpi in movimento nelle pratiche effimere e le spazialità che attraversano, agiscono e producono, evidenziandone la pluralità di livelli attraverso la considerazione di differenti piani interpretativi, nella parte seguente intendo evidenziare la dimensione politica delle discipline.

Per approfondire questo aspetto, evidenziando così come si intende indagare il politico, è necessario riconsiderare quanto, nel capitolo precedente, è stata evidenziata come una territorialologia: lo studio delle pratiche che costituiscono i territori, attraverso la delimitazione degli spazi, il tracciamento dei confini, le forme dei controlli negli accessi e nei comportamenti che in questi vengono realizzati, si manifesta nella contesa dello spazio urbano tra differenti attività che hanno usi dello spazio differenti tra loro e che, nelle appropriazioni effimere dei siti, viene messa in discussione dalle discipline di questa etnografia.

Quanto evidenziato come dinamica spaziale, sarà qui approfondito, attraverso un lavoro genealogico dei territori che si formano nella quotidianità: le contese spaziali sono rilette allora come il prodotto complesso e sempre instabile di differenti processi, che operano congiuntamente senza avere relazioni causali ma costruendo differenti connessioni.

In questo modo, processi differenti, anche talvolta tra loro in contrasto, contribuiscono, al tempo stesso come attori, come motivi e come strumenti alla delimitazione dello spazio urbano e nella sua frammentazione: regolamenti e ordinanze locali, leggi e decreti normativi, pratiche e tecnologie della sorveglianza, realizzate da forze dell'ordine, da imprese private di sorveglianza, da singoli soggetti che sviluppano forme, individuali e collettive, talvolta anche organizzate, di controllo sociale. Ognuna di queste forme di controllo ha una capacità performativa sui corpi dei soggetti, sulle spazialità che attraversano, sul loro modo di stare in pubblico. Al tempo stesso, nel loro assemblaggio, prodotto di composizioni e connessioni, si sviluppa una territorialità che non è planare, ma agisce su più livelli, che definisce la normatività dei corpi nello spazio pubblico.

Rispetto a questa continua produzione di confini, le pratiche effimere, nel loro venire realizzati in spazi pubblici non pianificati per questi usi, continuano a mettere in discussione le pratiche territoriali legittimate e affermate, sottraendole dall'invisibilità del potere consolidato e

mostrandone i funzionamenti: in questi termini, le pratiche ludiche ed artistiche realizzano delle resistenze.

Il termine, qui utilizzato, vuole essere letto come svincolato dalla sua accezione più classica e consolidata, che vedrebbe le resistenze come un tentativo di conservazione e di rifiuto al mutamento di processi in corso: al contrario, le pratiche di resistenza sono vivamente produttive nel loro portato trasformativo del sociale e nella reinvenzione delle spazialità.

Forme individuali, quotidiane, estemporanee o sistematiche di opposizione, aggiramento ed eversione dei poteri: il potere visibile e manifesto dello Stato nel quotidiano della cittadinanza e quello disperso e apparentemente minimo della famiglia, dei luoghi di lavoro, del capitalismo e degli altri mondi della vita in cui le asimmetrie e le differenti risorse a disposizione degli individui producono “attrito” (Saitta, 2015: 7).

Le resistenze sono allora qui rese al plurale, per poterne riportare la complessità e, al tempo stesso, per evidenziarne la parzialità che si sviluppa nelle differenze che animano e compongono, nel corso delle esperienze, la varietà di pratiche.

Attraverso gli attriti generati con le pratiche scalari, nel corso dei loro usi quotidiani degli spazi urbani, le pratiche effimere instaurano una relazione con il potere, con le quali si intersecano, muovendosi tatticamente all’interno delle maglie delle differenti strategie territoriali (Sterchele et al., forthcoming).

Nel farlo, vengono evidenziati come i territori siano strutturati e strutturanti, e allo stesso tempo, sempre contendibili e aperti a pratiche interpretative e riconfigurative che ne destabilizzano assetti, ne sviluppano fratture e mostrano la loro instabilità (Rose, 2002).

In questo senso, le resistenze si sviluppano in siti sociali, al tempo stesso materiali e simbolici di sottrazione alle forme dirette di sorveglianza del potere, come suggerito dall’antropologo James Scott (1985; 1990). Se la distanza i contesti empirici e le condizioni dei protagonisti delle ricerche, rende inadeguato applicare in maniera automatica un concetto con forti implicazioni politiche come quello di resistenza sviluppato da Scott, inteso come “arma dei deboli”, sviluppato a partire dalle pratiche dei contadini del Sud-Est asiatico a contesti sociali del tutto differenti, il suo portato analitico permette di evidenziare come le resistenze sviluppino un territorio che si instaura intorno alla (in)visibilità, tra riconoscibilità e sottrazione al controllo e tra registri di dicibilità, in narrazioni ufficiali e nascoste.

Ne emergono allora pratiche di resistenza agite prima che dichiarate: approfondire come si costituiscono, senza riportarle a un livello strategico di organizzazione, ma approfondendo il modo in cui si relazionano e confliggono con le forme e le dinamiche di potere, anche nei loro accomodamenti e nelle ambiguità, permette di riconfigurare il politico a partire dallo spostamento del suo stesso oggetto (Fassin, 2014). Il modo in cui, come vedremo nel corso di tutto il capitolo, i modi in cui i praticanti delle discipline effimere si muovono, modificano e confliggono con le forme del controllo e le territorializzazioni del potere sono allora fortemente politici, in quanto il politico viene costituito nelle relazioni e nelle azioni, non come qualcosa di esistente, o di definito come sfera indipendente, ma come prodotto dei rapporti di forza e delle prove di verità. In questo modo, anche attività, dinamiche e processi che usualmente non vengono iscritte alla sfera del politico, e che neanche dagli stessi soggetti vengono immediatamente o primariamente riconosciuti come tali, mettono in gioco un modo per interrogare il politico nella sua stessa forma e definizione.

4.1 Ordinanze, regolamenti, discorso politico.

Come anticipato nel capitolo metodologico, nella città di Padova si è visto un cambio improvviso del rapporto presente tra le istituzioni e le discipline di questa ricerca, che è conseguito alla volontà di normare queste pratiche, in un quadro di interventi che tematizzassero la sicurezza pubblica e il decoro urbano.

Mentre le regolamentazioni differiscono da una disciplina all'altra, è possibile individuare un filo comune di questi interventi, spostando lo sguardo dalla tecnicità dell'atto normativo, preso separatamente, e cercando di ricostruire il discorso politico che ne è sotteso. Questo emerge nel modo in cui gli interventi politici che hanno riguardato le pratiche artistiche e sportive sono stati presentati, in un *frame* di costruzione di una problematica sociale, esplicitata tra dichiarazioni politiche, dialettica istituzionale e cronaca giornalistica. Ancora più chiaramente, è possibile vederne le connessioni nell'intreccio di conseguenze che si crea tra una disciplina e l'altra. Queste connessioni non sono formali, ma si concretizzano, da un lato, nel cambiamento di immaginario riguardo la città e le sue caratteristiche, dall'altro nella lettura, da parte dei partecipanti, dei loro pubblici, e delle stesse istituzioni nelle forme di controllo.

Il mio intento, in questo paragrafo, è proprio quello di partire dalle posizioni normative delle tre discipline, individuandone le configurazioni istituzionali e le peculiarità, per poi mostrare come le presunte specificità possano essere rimesse in gioco, portandole fuori dalla grammatica

normativa, per definizione generalizzante e astratta. Situando le norme, riconoscendole come parte di un conflitto territoriale sul governo dello spazio urbano, si possono ricostruire cornici di senso più ampie, e vedere come si vengono a formare quelle che Delaney (2010) definisce “nomosfere”. La produzione normativa diventa la combinazione e l’azione congiunta dello spazio con le norme, sia intese come produzioni istituzionali e legali, sia come quelle norme sociali che sono impegnate nel mantenimento dei rapporti di potere sottostanti l’idea di ordine. In altre parole, le produzioni normative non si limitano a regolare lo spazio ma, più radicalmente, sono costitutive di spazialità, di relazioni, performance ed esperienze spaziali (Delaney, 2014).

La forma di regolamentazione più complessa e dettagliata è di certo quella che riguarda le arti di strada. Del resto, tra le discipline di questa etnografia, esse hanno la storia più lunga e articolata, e che più e meglio sono conosciute dal “grande pubblico”, e più visibili nella città e che, di conseguenza, raccolgono maggiori attenzioni dalle istituzioni sulla loro regolamentazione. Questo aspetto non è nuovo, e non si limita alla semplice amministrazione: gran parte della storia della giocoleria e delle arti di strada è stata scritta partendo dalla ricostruzione storiografica e documentale di divieti, atti governativi, bandi (Harrison-Pepper, 1990; Simpson, 2013). L’intreccio tra tradizioni popolari, discorsi anti-autoritari, forme di lavoro informale e nomadismo ha storicamente fatto in modo che le autorità politiche e amministrative guardassero con sospetto le arti di strada, fino all’apice, raggiunto durante il Fascismo, che vietò, attraverso il decreto Regio n.773 del 1931, tutte le forme di teatro di strada. Anche nell’Italia repubblicana, nonostante il ripristino delle libertà espressive e di movimento, e la cancellazione della messa al bando dell’arte di strada, forme di controllo e limitazione hanno continuato ad esistere, così come ancora oggi ci sono pratiche, connesse alle tradizioni circensi e giocoliere, che sono ancora vietate: è il caso degli spettacoli dei cosiddetti “ciarlatani”. Nel 1968, con la legge 337, lo Stato torna a “riconosce la funzione sociale dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante. Pertanto, sostiene il consolidamento e lo sviluppo del settore” (art. 1), introducendo una commissione per gli spettacoli, retta dal Ministero del Turismo e Spettacolo, con la partecipazione del Ministero degli Interni e del (al tempo chiamato) Ministero delle Finanze, con il compito di indicare un elenco dettagliato delle attività, delle loro definizioni e delle particolarità tecnico-costruttive, nonché delle caratteristiche funzionali e della denominazione (art. 4) e di rilasciare all’artista che ha fatto richiesta, una volta dimostrata la propria idoneità, l’iscrizione al registro attraverso uno specifico contrassegno. A questo testo sono seguite poi delle modifiche, sia in maniera diretta,

sia attraverso integrazioni provenienti da altre fonti, come ad esempio normative sulla pubblica sicurezza. Non è, però, mai cambiato il meccanismo principale della legge nei suoi elementi fondamentali: da un lato, una forma centralizzata ed esterna di riconoscimento dell' idoneità dell'artista attraverso registri nazionali e dall'altro, la responsabilità locale di stabilire in maniera preventiva e aggiornare una lista con le posizioni in cui gli spettacoli (circensi e itineranti, qua tenuti insieme) potessero essere eseguiti nella città, ed il conseguente divieto di esibirsi, o di concedere in via straordinaria, altri spazi al di fuori da quelli indicati.

L'ultima tappa di questa storia di normative nazionali sulle arti di strada si conclude nel 2001, quando viene abrogato l'articolo 121 del TULPS (Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza). L'articolo era così formulato:

Capo V Dei mestieri girovagli e di alcune classi di rivenditori

121

[...] non può essere esercitato il mestiere ambulante di venditore o distributore di merci, generi alimentari o bevande, di scritti o disegni, di cenciaiolo, saltimbanco, cantante, suonatore, servitore di piazza, facchino, cocchiere, conduttore di autoveicoli di piazza, barcaiolo, lustrascarpe e mestieri analoghi, senza previa iscrizione in un registro apposito presso l'autorità locale di pubblica sicurezza.

Questa rilascia certificato della avvenuta iscrizione.

L'iscrizione non è subordinata alle condizioni prevedute dall'art. 11 né a quella preveduta dal capoverso dell'articolo 12, salva sempre la facoltà dell'autorità di pubblica sicurezza di negarla alle persone che ritiene capaci di abusarne.

È vietato il mestiere di ciarlatano⁵¹.

Al fine dichiarato di semplificare le procedure, nel 2001, il D.P.R. 331 abroga il registro delle attività girovaghe. Il testo si limita ad indicare come obbligatoria la segnalazione alle autorità di pubblica sicurezza, e sposta, così, il compito di regolamentazione, sia formale sia sostanziale, alle amministrazioni locali. Nella pratica, l'ente locale responsabile è sempre individuato nelle singole città e comuni, con le eccezioni di Puglia e Piemonte, unici due casi in cui sono in vigore dei regolamenti regionali, entrambi scritti nel 2003 (e, per quanto riguarda il Piemonte, modificato nel 2007), lasciando comunque la possibilità di modifiche a livello

⁵¹ Il termine "ciarlatano" è stato poi specificato nel regolamento attuativo, e include ogni attività che si basi sull'incredulità, svolta anche a titolo gratuito. Rientrano, esplicitamente interpreti di sogni, cartomanti, produttori di elisir, negromanti. Da evidenziare, nel divieto, la natura classicamente "illuminista" della norma, che mal si coniuga con il lavoro sulle emozioni dei pubblici, proprio non solo delle categorie vietate, ma di ogni forma di arte di strada, come sarà evidenziato nel paragrafo 5.1 e 5.3. La presenza di questi mestieri di strada oggi è dovuta alla possibilità, riconosciuta anche dalla Corte di Cassazione (seconda camera, sentenza 1051), di essere equiparate a forme di assistenza parapsicologica.

comunale. Un aspetto significativo riguarda gli uffici che, sul piano locale, regoleranno le arti di strada: dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo (che negli anni, passando attraverso diverse denominazioni, diventerà il Ministero per i Beni e le Attività Culturali), precedentemente alla guida della commissione degli spettacoli, la gestione dei permessi e delle regolamentazioni passa ora ad assessorati, scelti di volta in volta da ogni comune. Su questo piano, solo in casi eccezionali viene coinvolto però l'assessorato alla cultura, ma usualmente il compito viene dato all'assessorato del commercio o, ancora più sovente, all'assessorato alla sicurezza. Questo passaggio, che è solo in parte un assestamento della forma organizzativa nel cambio di territorialità competente, diventa allora un elemento per raccontare un cambio di prospettiva, un indizio che permette, come vedremo, di cogliere come va a cambiare l'approccio istituzionale rispetto agli spettacoli di strada.

Padova, prima ancora di questo cambio a livello nazionale, si era già resa protagonista di una politica di responsabilità locale rispetto alle arti di strada. Nel 1998, infatti, cambiando per la prima volta il regolamento della Polizia Municipale, che sulla materia specifica si riferiva ancora al regolamento del 1938, allo scopo di riconoscere il ruolo sociale e di incontro degli spettacoli di strada, richiamando come nella maggioranza dei paesi UE le esibizioni siano non regolamentate e promosse dalle istituzioni, e affermando come il TULPS del 1931:

inserendosi in un contesto storico e politico che privilegiava il momento della vigilanza e del controllo nei confronti di chi esercitava “mestieri girovagi”, appare oggi inadatto a interpretare esigenze ed istanze di una società democratica e moderna.

Pur non potendo superare, almeno fino a quando sarà in vigore, il registro dei mestieri girovagi, questo regolamento conta in un allargamento delle possibilità, anche per chi svolge le discipline come amatore, permettendone l'esibizione. Sono presenti come uniche limitazioni, il preavviso dell'esibizione, il rispetto dei vincoli nella produzione di suono, la responsabilità individuale per danni causati a persone o all'ambiente durante le esibizioni. In un certo senso, la legge del 2001 era stata già anticipata da questo nuovo regolamento, con il quale venivano indicate anche le zone di libera pratica, che erano di fatto estese a tutta la città (ad eccezione delle aree verdi, fatto salvo alcuni parchi, elencati nel regolamento, in cui era possibile esibirsi).

La città veneta era, dunque, già normativamente attrezzata al cambio normativo del 2001, che ha recepito nella maniera più lasca possibile, senza modificare la regolamentazione portata attraverso la delibera del 1998, e senza aggiungere vincoli rispetto a quelli del D.P.R. 331,

limitandosi dunque a un adeguamento formale al cambio di normativa. A fare eccezione alla libera pratica, di conseguenza, erano esclusivamente gli spettacoli che prevedevano amplificazione per gli strumenti, per i microfoni o per la musica registrata, che rientrarono nel regolamento sulle attività rumorose, che di fatto introduceva solo un tetto massimo di potenza dell'impianto.

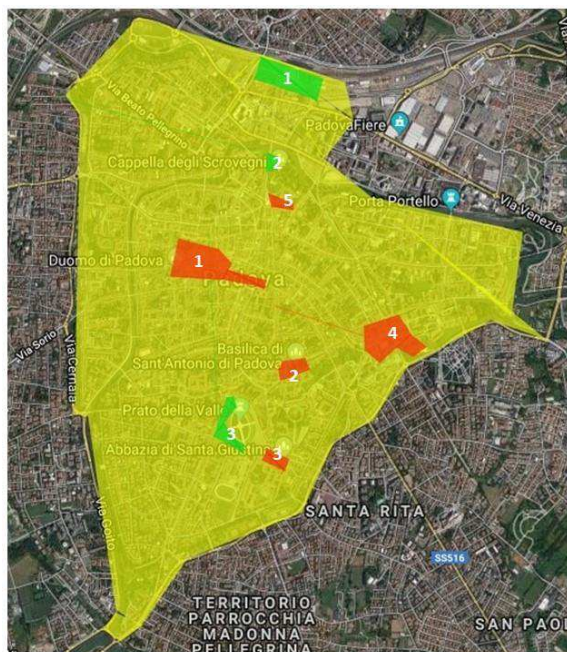
Proprio questo testo normativo, dall'indirizzo molto specifico, è stata utilizzata per la prima regolamentazione di carattere generale sull'arte di strada. Nel 2011, infatti, la giunta di centro-sinistra del sindaco Flavio Zanonato modificava l'articolo 45, che veniva così esteso alle espressioni artistiche in generale: anche se, alla voce "artisti di strada", una parentesi con le specifiche di "suonatori, cantanti, giocolieri e simili" aveva il compito di fare intendere meglio di cosa si stesse parlando, il fatto che si parlasse non più delle attrezzature utilizzate, ma degli artisti in sé, faceva sì che questo articolo dovesse essere applicato a tutti coloro che si esibivano in strada, ampliando sensibilmente la portata di un regolamento tecnico che riguarda il rumore e che finisce, paradossalmente, a poter essere applicato in linea teorica anche alle statue viventi e ai mimi. L'articolo stabilisce che le discipline artistiche possano essere realizzate in forma itinerante, "arrecando il minor disturbo possibile ai cittadini", non superando le due ore di esibizione nello stesso luogo e richiedendo che la successiva esibizione sia a non meno di 200 metri o due ore dalla precedente.

Dopo soli tre anni questo articolo viene, comunque, abrogato: a seguito delle elezioni, che hanno comportato il cambio di maggioranza e l'elezione a sindaco di Massimo Bitonci, l'arte di strada viene inserita, sempre in un contesto di politiche sulla sicurezza e sul decoro urbano, nell'agenda setting, attraverso la costruzione congiunta, di notizie giornalistiche e dibattiti politici, poi con una serie di interventi istituzionali, prima di urgenza, e in seguito, normalizzati nel regolamento.

Si è così operato, in un primo momento, creando un caso inedito per Padova, ma già evidenziato in molti altri casi, attraverso lo strumento delle ordinanze per vietare casi e aree specifiche, ed in particolare i siti di maggiore interesse religioso, e in seguito con la scrittura di un nuovo regolamento dell'arte di strada.

Il regolamento, gestito nella sua stesura e nella controversa e criticatissima approvazione dall'assessore alla sicurezza Maurizio Saia è di fatto la continuazione dell'intervento della giunta Zanonato, ma dettagliando ulteriormente i divieti e le limitazioni. Come elemento

nuovo, il regolamento crea una nuova suddivisione dello spazio urbano, in una geografia dello spettacolo molto più restrittiva rispetto alla precedente, sostanziale, deregolamentazione.



Are di libero esercizio delle arti di strada (**zona verde**)

1. Piazzale della stazione (2 aree, ingresso stazione ferroviaria e piazzale lato «boulevard» pedonale).
2. Corso Garibaldi ingresso Giardini dell'Arena.
3. Prato della Valle (2 aree, lato anello pattinabile e lato sud foro Boario).

Are inibite alle esibizioni (**zona rossa**)

1. Area «delle piazze» (Piazza delle Erbe, Piazza dei Signori, Piazza Duomo, Piazza dei Frutti, Volto dell'Orologio, via San Francesco da piazza Antenore fino a via San Canziano, «Liston» da via 8 febbraio 1848 a via Battisti e via Oberdan, strade minori contigue).
2. Piazza del Santo.
3. Prato della Valle, lato Basilica di Santa Giustina.
4. Area dell'Ospedale Policlinico.
5. Chiesa degli Eremitani.

Are di particolare interesse pubblico (**zona gialla**)

[figura 22]. Mappa relativa alla regolamentazione delle aree di esercizio delle arti di strada, in vigore a partire dal regolamento comunale del 2015.

Nei vari paragrafi degli articoli 5 e 6, rispettivamente *Responsabilità e obblighi relativi all'esercizio delle arti di strada* e *Divieti*, apparentemente viene riportata una sintesi di divieti e limitazioni già presenti in altri testi legge e regolamenti comunali, abrogandoli e riassumendoli nel nuovo regolamento sulle arti di strada, presentato così come una sorta di “testo unico”. La riscrittura di questo, però, inserisce degli aspetti di novità, pur sulle stesse materie limitate già in precedenza. Prendendo ad esempio il testo in materia di spettacoli che richiedono l'uso del fuoco, che così recita:

In caso di esercizio di attività artistiche con utilizzo di fuoco o di fiamme libere o di effetti pirici e di oggetti infuocati, l'artista deve necessariamente mantenere una distanza di sicurezza di almeno 5 metri dal pubblico e dovrà garantire la presenza di teli ignifughi e di un estintore e osservare tutte le specifiche eventuali ulteriori prescrizioni e cautele che gli verranno impartite di volta in volta in relazione alla performance, al contesto urbano, alle distanze di sicurezza dal pubblico, alle misure di protezione e di sicurezza.

L'aggiunta, in seguito alle specifiche del materiale tecnico necessario (teli ignifughi e estintore), dell'obbligo a sottostare a “tutte le specifiche ulteriori prescrizioni e cautele”, crea uno spazio di arbitarietà nella norma, che rimanda direttamente alla pratica di sorveglianza e

controllo, delegando la valutazione della effettiva adeguatezza dello spettacolo solo al caso specifico, in base a una indicazione che non può essere prevista dall'artista, e per la quale, di conseguenza, non è possibile avere la certezza che tutte le richieste siano state soddisfatte, anche nel caso in cui abbia predisposto il proprio spettacolo seguendo tutte le indicazioni esplicitate dal regolamento.

Questa discrezionalità è presente in tutto il testo del regolamento, con differenti gradi di interpretabilità, come è mostrato nel successivo passaggio:

La Polizia Locale e gli altri Organi preposti al controllo, in particolari condizioni di necessità e urgenza, ovvero per la presenza di eventi e manifestazioni particolari, ovvero l'esercizio dell'arte di strada sia fonte di molestia, di intralcio alla circolazione veicolare o pedonale nonché per motivi di sicurezza e pubblico interesse o qualora vengano compiuti atti che offendono il decoro o il pudore, può in ogni momento, anche con ordine verbale, far cessare l'esercizio delle arti di strada in atto o apportare modifiche temporanee e/o limitazioni alle condizioni generali di esercizio delle attività artistiche e creative di strada.

Ben pochi, in queste righe, sono gli aspetti che non ricadono nell'arbitrarietà del controllore, a partire da una sistematica vaghezza terminologica, presente in una pluralità di parole, mai definite ma a questo punto vincolanti per la stessa continuazione della pratica e per non incorrere in sanzioni, quali "molestia", "decoro e pudore", "pubblico interesse". Anche aspetti precedentemente regolamentati, attraverso definizioni più rigide, vengono sostituite da questo linguaggio sfumato, che si sviluppa sulla discrezionalità e sull'impossibilità di verificare e valutare autonomamente, da parte del soggetto, la liceità delle proprie azioni: per fare un esempio, è il caso della sostituzione del termine, presente nella precedente regolamentazione, di "interruzione della circolazione" con il più vago "intralcio".

Un secondo aspetto, come anticipato, è una ridefinizione degli spazi e degli orari delle esibizioni: mentre nel regolamento del 1998 la città, con le sole eccezioni di piccole aree, era interamente disponibile a diventare il luogo delle esibizioni, senza restrizioni di orario, vengono inserite due fasce orarie per gli spettacoli, differenti in base alle stagioni, e che riducono a sei ore invernali e nove ore estive i momenti disponibili, e si esclude completamente la possibilità di spettacoli notturni in strada. Altra novità, limitativa in questo senso, è l'inserimento delle cosiddette "piazzole dell'arte", ossia della concessione non di un intero spazio da poter utilizzare, in base allo spettacolo, nel modo che meglio soddisfa le esigenze dell'artista (pur rispettando altri vincoli), ma di una singola postazione, di non più di 1x2 m di superficie. Al tempo stesso, vengono individuate tre aree, la cui definizione sarà realizzata nella

deliberazione della giunta comunale con cui il regolamento entra in vigore. La prima, denominata “area di libero esercizio”, è in realtà definita per esclusione: fatto salvo l’area della stazione e parte di Prato della Valle, in cui sono previste delle specifiche piazzole, il resto dell’area è definita in quanto non menzionata nelle due successive, e comprendono, di fatto, tutti i quartieri ad esclusione del centro storico. In questa area, non sono previste restrizioni ulteriori a quelle del regolamento. Il centro città è invece diviso tra aree in cui si aggiunge il divieto di produzione sonora, dal vivo o registrata, e aree in cui è completamente vietata l’esibizione, ad eccezione di sei piazzole dell’arte, richiedibili per un massimo di tre ore, solo di sabato, domenica e giorni festivi.

Il terzo aspetto introdotto dal regolamento è di natura procedurale, e consiste nella richiesta di permesso, a sostituire la semplice segnalazione. Questo permesso, oltre al costo delle due marche da bollo, non prevede procedure online, ma è necessariamente da richiedere negli uffici, presentandosi di persona, almeno sette giorni prima dello spettacolo, vale a titolo personale e non può essere ceduto. Inoltre, se l’artista che ha ottenuto il permesso non si presentasse, può essere multato e vedersi negato il successivo permesso. Questo aspetto, lontano dall’essere solo un cambio tecnico, è forse l’aspetto che maggiormente ha cambiato, nell’immediato, la configurazione degli spettacoli di strada nella città:

Prima Padova era una città dove si vedeva spesso, per un giorno o due, esibizioni di artisti provenienti da fuori. Dall’Italia, e da tutta Europa... Ho conosciuto gente che veniva da lontanissimo, perché magari progettano il weekend di esibizioni a Venezia, e i giorni prima sapevano che potevano fermarsi a Padova, esibendosi anche il mercoledì, il giovedì. Questo però è possibile solo se hai la piazza libera, altrimenti che fai? Ti sembra che uno da Parigi arrivi qua una settimana prima, consegna a mano la richiesta, per uno spettacolo il mercoledì mattina? Hai mai visto qualcuno in centro proveniente da fuori in questi anni? (Alex, giocoliere).

In questo modo, la città viene resa meno attrattiva per gli artisti itineranti, limitando le possibilità di esibizione ai soli artisti che vivono a Padova, o comunque nelle città più prossime, salvo pochissime eccezioni, costituite principalmente da artisti che sono già conosciuti da qualche “locale”, e che decidono per questo di organizzare qualche giornata in città, oppure perché già chiamati in occasione di qualche spettacolo a cachet, o nel palinsesto di un festival. Un’altra artista di strada mi racconta, dalla sua prospettiva maturata in oltre 30 anni di esperienza, una seconda problematica del regolamento, dovuta all’intreccio tra costo dei

permessi e la loro scarsa flessibilità nella possibilità di essere modificati in corso per orari e spazi concessi.

Immagina, sai suonare la chitarra, ma non sei proprio B.B. King. Conosci B.B. King? Sì? Non hai mai suonato in strada, non conosci nessuno che lo fa, ma ti piacerebbe, immagina no? Cosa fai? Sbagli. Perché sbagli. Pensi che quella strada sia buona, ma poi rimani tagliato fuori dai percorsi delle persone, oppure non si fermano, non ti ascoltano. Dovresti poterti spostare, oppure perdere qualche giornata, facendo delle prove, prima di poter ingranare. Ora invece devi segnalare esattamente dove sei, e pagare due marche da bollo. E se i posti segnati su quel permesso sono sbagliati? Perdi 30, 60, 90 euro e due, tre mesi prima di avere un'idea di dove metterti? Ti scoraggi prima, fidati. Dopo la seconda volta non vai più avanti. Bisogna nascere come artisti di strada, e questo regolamento ti uccide prima ancora che tu nasca (Carlotta, marionettista).

Per quanto riguarda lo *slacklining*, la regolamentazione è apparsa nello stesso periodo del regolamento delle arti di strada, attraverso un altro strumento normativo, sempre curato dall'assessore alla sicurezza Saia, il Regolamento di Polizia Urbana del settembre 2014. Il seguente regolamento, annunciato durante la campagna elettorale come priorità e presentato come *“strumento normativo efficace e di agevole applicazione operativa, un testo d'avanguardia nel panorama italiano”*, è un'opera di diciassette pagine, che va ad abrogare il precedente regolamento e a raccogliere, rendendole generali, una serie di ordinanze precedenti, sostituendole ed accomunandole in un documento:

[...] che disciplini il comportamento delle persone e le attività all'interno del territorio comunale, utile a scoraggiare azioni od omissioni lesive della civile convivenza, della sicurezza urbana reale o soggettivamente percepita, dell'incolumità pubblica e privata, della più ampia fruibilità dei beni e degli spazi comuni e della tutela della qualità della vita e dell'ambiente.

I capitoli comprendono insudiciamento del suolo e dell'abitato, sgombero della neve, prestazioni sessuali a pagamento, vestiti stesi ad asciugare all'interno del perimetro delle mura del Cinquecento, consumo di sostanze alcoliche e stupefacenti, TSO, usi impropri delle panchine, parcheggi di ciclomotori e biciclette, manutenzione degli edifici, accattonaggio. Queste differenti materie, in parte presenti già nel regolamento precedente, oppure rispondenti a leggi nazionali, le quali vengono così “rinforzate” da un provvedimento amministrativo, e in parte di nuova introduzione, vengono accomunate in una logica di intervento emergenziale sulla sicurezza e sul decoro urbano (che ricostruirò in seguito, riprendendo alcuni elementi di

questa costruzione normativa delle regolamentazioni e mostrando come il livello normativo sia solo un primo elemento).

Lo *slacklining* non è esplicitamente citato in nessun articolo del regolamento, ma esso ricade in due commi dell'articolo 6, riguardante "l'insudiciamento del suolo e dell'abitato":

3. è vietato affiggere papiri di laurea e ogni altro materiale non autorizzato dal Settore Verde, Parchi, Giardini e Arredo Urbano ai tronchi degli alberi e lordare gli stessi.

4. è inoltre vietato arrecare tagli o danni alle radici, ai fusti ed ai rami di alberi pubblici, infiggere chiodi, installare corpi illuminanti e cavi elettrici, corde o altro sui rami o fusti delle piante, accatastare attrezzature o materiali alla base o contro le alberature pubbliche, senza preliminarmente autorizzazione del Settore Verde, Parchi, Giardini e Arredo Urbano.

Come anche esplicitato a titolo di esempio nel terzo comma, le modifiche a questo articolo sono state presentate, sulla stampa, nelle interviste, nelle dichiarazioni degli stessi esponenti di maggioranza, come misure "anti-papiro", come sono state chiamate le intenzioni di regolamentare il tradizionale rito di festeggiamento delle lauree. L'articolo, muovendosi in un delicato equilibrio politico tra il rispetto della tradizione e il tentativo di vietarne le forme più esuberanti, che lasciano tracce nell'ambiente, urbano o naturale, in cui vengono realizzate, fa sì che ad essere vietata non sia direttamente la modalità del festeggiamento, ma l'affissione di qualunque tipo materiale agli alberi, senza un'autorizzazione. A partire da questo obiettivo e dalle strategie di scrittura comporta che, oltre ai papiri, anche altre pratiche ricadano nelle attività che subiscono il precedente divieto:

Siamo penalizzati, e secondo me non lo sanno neanche... Non penso proprio che qualcuno volesse vietare la *slack*, ma hanno messo delle cose nei regolamenti che ci impediscono di usare gli alberi come appiglio. Volevano vietare i papiri, hanno vietato anche noi insomma. Poi chiaro, se glielo dici non si disperano, gli va bene che ci rimettiamo anche noi, questo sindaco è così, appena può vietare qualcosa, la vieta con *mucho gusto* (Saverio, *liner*).

Anche il *parkour* rientra potenzialmente nello stesso regolamento, in quanto almeno un passaggio potrebbe essere interpretato come riferito all'attività dei *traceur* e delle *traceuse*:

2. In particolare è vietato:

[...]

b) salire sui monumenti, sui fabbricati, sui manufatti, sui lampioni, sui muri di cinta o entrare nelle fontane (art 9).

Nonostante questo passaggio, i *traceur* non sono mai stati multati per questo articolo del regolamento, né se lo ricordano, tanto da interrogarsi con me, in una sorta di confronto che

proponevano con le altre discipline della mia ricerca, sul come sia possibile che siano stati così “fortunati” da non essere mai stati al centro di questo tipo di politiche, né direttamente come i giocolieri e gli artisti di strada, né indirettamente, come accaduto ai *liner*.

Questo richiama, da un lato, un discorso, che sarà approfondito in un paragrafo successivo, un punto cruciale della produzione normativa, che riguarda il rapporto, tutto meno che lineare, con cui i regolamenti vengono poi messi in pratica: esse possono allora diventare strumenti di controllo e governo del territorio nella pratica poliziesca che, come il classico di Sacks (1972) ha mostrato, crea un territorio differente rispetto a quello designato dal quadro normativo; al contrario, possono al tempo stesso rimanere esclusivamente sulla carta, tanto quella dei documenti ufficiali, quanto quella dei giornali. Dall’altro lato, emerge la sensazione, da parte dei *traceur*, di essere comunque coinvolti nel discorso politico che ha portato ai regolamenti specifici.

Un regolamento non è allora mai uno strumento isolato, ma richiede sempre, nell’interpretazione della sua portata politica, di venire preso in considerazione insieme alle altre norme in cui si inserisce, sia sullo stesso livello di efficacia, sia tra le differenti scale territoriali. Non può, inoltre, essere isolato dal dibattito che ne precede e segue l’attuazione, né dalle procedure stesse di discussione e attuazione.

Ad unire il regolamento dell’arte di strada a quello della polizia urbana, oltre a una constatazione di contemporaneità, è un nesso politico che si fonda sulla costruzione di una emergenza: non semplicemente la giunta comunale ha ritenuto necessario cambiare i regolamenti, ma lo ha reso una priorità.

Il carattere di emergenza viene precisato nella stessa produzione ufficiale, come nella delibera di attuazione del regolamento per l’arte di strada, che descrive lo stesso come:

Ritenuto necessario [...] dalle note criticità segnalate dalla cittadinanza in riferimento in particolare al disturbo sulla quiete pubblica nelle attività e nel riposo.

Anche in termini di procedura, per entrambi i regolamenti, così come per tutti gli interventi in termini di sicurezza, si è proceduto con l’attuazione immediata della delibera. Per quanto generalmente molto utilizzata, questa procedura rimane, di fatto, una misura eccezionale, che richiede un cambiamento dell’attuazione ordinaria, e sarebbe da realizzare in casi di urgenza e necessità di intervento immediato, tale da non poter permettere l’attesa dei quindici giorni, tempo che dovrebbe permettere alla cittadinanza di recepire la nuova delibera.

La costruzione di questo sguardo emergenziale non si limita comunque alla produzione ufficiale delle normative: spesso, in questo caso, così come spesso accade, i giornali locali sono stati la continuazione, con altri mezzi e altri linguaggi, di quanto avviene nelle aule consiliari, allo scopo di aumentare la portata del pubblico e del consenso sull'operato politico.

Ad esempio, il regolamento delle arti di strada, è così presentato sui giornali, prima ed immediatamente dopo l'approvazione:

Città vietata ai musicisti “fracassoni”

Ora la giunta vuole regolamentare gli artisti di strada in città. Per essere brutali: stop ai «musicisti fracassoni», come li chiama l'assessore alla Sicurezza Maurizio Saia. Cioè coloro che strimpellando con gli strumenti musicali creano più fastidio che armonia sulle strade padovane. «E con questo intendo anche quei gruppi di romeni che inseguono i neolaureati davanti al Bo per suonare una canzoncina che non ha nulla a che vedere con la tradizione goliardica», afferma Saia. [...] Nel mirino della giunta ci sono anche i giocolieri improvvisati ai semafori, pericolosi per sé e per gli automobilisti, ed anche eventuali fenomeni di cartomanti e “lettori della mano” che operano per strada chiedendo un'offerta ai passanti (Mattino di Padova, 10 giugno 2015).

Nei "giri di vite" del sindaco di Padova Massimo Bitonci, particolarmente attento a sicurezza e decoro cittadini, finiscono questa volta gli artisti di strada (Mattino di Padova, 13 ottobre 2015).

Il tono di questi estratti, le scelte lessicali che richiamano a un immaginario di insicurezza urbana (Mantovan e Ostanel, 2015), si inseriscono in un racconto della città nei momenti di incontro e nelle pratiche ludiche e sociali svolte in piazza come caratterizzate dal degrado, intersecandosi e rafforzandosi attraverso un discorso razzializzato, in cui alla “tradizione goliardica” locale viene contrapposto quanto fatto dai “gruppi di rumeni”, che configura, in maniera cristallina nelle parole dell'Assessore, la produzione di margini, al tempo stesso sociali e spaziali, attraverso la produzione del decoro (Tulumello e Bertoni, forthcoming).

[Racconta Alberto Mazzocco, imprenditore padovano nel campo delle comunicazioni ed ex presidente del Calcio Padova, nda.] “Purtroppo quello che accade in piazza va molto oltre, a cominciare dalla musica che supera di mille volte i decibel consentiti, per finire al degrado provocato dallo spaccio in piazza Capitaniato, dove tra l'altro fanno i loro bisogni. [...] Quindi basterebbero più controlli la sera, perché questa situazione c'è da anni e non è cambiata”. Intanto la musica troppo alta, le birre vendute già aperte, alcol consumato in zone vietate e assembramenti che impediscono il passaggio dei

pedoni continuano a rappresentare il problema delle piazze (Mattino di Padova, 7 maggio 2015).

Inoltre, l'intera città è descritta come degradata e con un bisogno di intervento urgente, da svolgersi il più velocemente possibile. Il regolamento di polizia urbana, come abbiamo visto, ristrutturando le regole comunali in un campo ampio e disomogeneo di argomenti e situazioni, sembra rispondere a questa narrazione che, proprio nella logica dell'emergenza, rafforza l'idea di un pericolo da percepire nella generale condizione della città, in cui elementi differenti diventano sintomo di incuria generale.

Noi qui, in un deserto postatomico.

C'è, a Padova, un quartiere postatomico. Recintato. E se il paragone con Cernobyl' risultasse sgradito, bisognerebbe comunque ammettere che la visione diretta, dal vivo, supera qualsiasi descrizione. Si immagini un complesso di brutti palazzi prefabbricati, a bande orizzontali verdi scure o più chiare, alternate, con le finestre rotte, i vetri frantumati, le serrande avvolgibili divelte o scrostate. Gli edifici sono protetti, oltre la prima cancellata che chiude il complesso, da grate metalliche, per lo più arrugginite. Nulla si muove all'interno, se non i piccioni che paiono aver colonizzato indisturbati la zona. Dal lato nord, e cioè da via Benedetto De Besi, c'è ancora, oltre una piazzola di verde, una specie di muro di metallo, residuo di vicende più antiche. Il verde all'interno del perimetro, poi, è ricettacolo di bottiglie di plastica, lattine, fogli di carta e altro. Nell'insieme, semmai il degrado avesse una traduzione pratica, questa senz'altro prenderebbe forma, a Padova, in via Anelli (Corriere del Veneto, 8 aprile 2015).

In questo intreccio tra produzione di codici e regolamenti e discorso pubblico, si innesta una *governance* dello spazio urbano, che oltre a produrre aspetti legali, nell'azione normativa crea una regolamentazione informale. Viene a crearsi dunque, prima di tutto, una rappresentazione spaziale della legge (Blomley, 1994), in diretto rapporto con le pratiche, che ricostruisce l'immagine politica della città.

4.2 «Il circo della gioia e della lotta»: movimenti sociali e organizzazione delle proteste.

La repentinità e l'efficacia degli interventi realizzati intorno alla regolamentazione dell'arte di strada, che come abbiamo visto riguardano, in modo obliquo, tutte le pratiche effimere nella città è stata una sorta di shock per i partecipanti alla ricerca: come già motivato a riguardo della scelta del campo, l'introduzione del Regolamento e il passaggio da una situazione all'altra, da una pressoché totale deregolamentazione a una forma molto restrittiva, capace di intervenire sui luoghi più importanti del centro per le forme di arte e per gli spettacoli, ha comportato un cambio sia nelle condizioni materiali e nella percezione della città come spazio adeguato per

le proprie attività. A fronte di questo cambio riguardante il *lawscape* (Philippopoulos-Mihalopoulos, 2007), l'atmosfera affettiva creatasi attraverso il rapporto tra legge e spazio urbano, che è una normatività che diventa materiale, praticata ed incorporata (Philippopoulos-Mihalopoulos, 2013), non sono mancate reazioni e contrapposizioni, in forme di resistenze minute così come di tentativi di organizzazione e di pratiche esplicitamente politiche.

Se tutto questo capitolo ha lo scopo di mostrare i differenti piani del conflitto politico che è incardinato intorno alle pratiche effimere, tra dinamiche di controllo e normalizzazione e forme di resistenza, in questo paragrafo mi concentrerò sulle forme di resistenza che rispondono a strategie che potrebbero essere considerate come le più "classiche", sviluppate intorno a pratiche che richiamano momenti collettivi di opposizione e leggibili in un *frame* di movimento sociale su una questione locale (Melucci, 1984; Sassoon, 1984).

Queste modalità si sono sviluppate in particolare nel corso di poco più di un anno, dall'estate del 2014 all'autunno 2015. Quella che i partecipanti alla ricerca ricordano come il momento forse più significativo è stato l'esordio, con una partecipatissima "Sagra del Degrado", svoltasi in Piazza delle Erbe, con un presidio, nato da una pagina Facebook e alla quale hanno partecipato differenti realtà associative e politiche cittadine, caratterizzata da giochi, *flashmob*, performance⁵².

è stata una partenza con il botto: una prima giornata, la Sagra del Degrado, che si è svolta nelle piazze e che è stata partecipatissima, poi due settimane dopo la Degrado Street Parade, con un mare di persone, inaspettato, persone che normalmente non vedi in piazza. Chi fa politica era sorpreso, sapevamo che il tema era "caldo", ma una risposta del genere era inaspettata. Era il giorno in cui il nuovo consiglio comunale, eletto pochi mesi prima, avrebbe approvato il cambio del regolamento per la Polizia locale, inserendo all'interno tutte le ordinanze che erano state fatte in precedenza, più tutta una serie di altri divieti: quella contro i mendicanti, contro i venditori ambulanti, contro i panni stesi alle finestre... C'era davvero di tutto, e già potevi capire che aria tirava anche per noi. Alcuni di noi erano parte attiva nel promuovere la manifestazione, come attivisti dell'ASU [*Associazione Studenti Universitari, nda*] o del BiosLab, del Pedro, e altri come artisti e come cittadini. La Parade voleva essere festosa e piena di messaggi, e ci eravamo presi un ruolo, decidendo di esibirci per tutta la durata, ognuno come riusciva in quel contesto e poi con la conclusione nelle piazze (Dado, giocoliere).

⁵² Per un resoconto della giornata, con interviste a partecipanti e organizzatori, si rimanda al link: <https://www.youtube.com/watch?v=8YWj4nmqo3Q> (Ultima consultazione online il 30/11/2018).

La Degrado Street Parade è stata considerata un enorme successo, per di più inaspettato da parte dei partecipanti della ricerca presenti, così come dalle attiviste e dagli attivisti che la hanno organizzata: svoltasi in un lunedì di fine settembre, portando in piazza centinaia di persone contro la riduzione dello spazio urbano all'idea di pulito ed ordinato, dietro alla quale veniva letto l'intento di escludere giovani, studenti, poveri e migranti⁵³, è riuscita, replicando il risultato della prima giornata, a coinvolgere un ampio e imprevisto numero di persone:

Faccio ancora fatica a comprendere fino in fondo, perché è stata sorprendente: così tante persone, in estate, perché a Padova settembre è ancora estate, politicamente parlando... Le lezioni in Università non è ancora ripresa, alcuni studenti sono in città per gli esami, ma molti non sono ancora tornati, la preparazione della manifestazione è stata fatta, per forza di cose, nel mese precedente, ma in gran parte online, da pagine Facebook... E poi la Street Parade. Anche lì, il presidio in piazza ci aveva fatto immaginare di poter incidere, ma fino al giorno prima ci si immaginava una manifestazione normale, potremmo dire, preparata in assemblee che al 95% erano volti noti. La piazza invece si è ingrossata: Cinquecento persone, poi settecento... ragazzi e persone comuni, che si univano, attraversavano gli spezzoni organizzati. A un certo punto siamo stati travolti, e sembrava non avesse fine, con il presidio finale in piazza delle Erbe in cui continuavano ad arrivare persone (Carlotta, attivista).

Nonostante la giornata si sia svolta prima del mio arrivo nella città e prima dell'inizio dell'etnografia, la sua importanza mi è stata chiara, dai racconti di attivisti e dei partecipanti, che ne evidenziano la significatività, non solo in termini di numeri, ma anche nell'importanza simbolica, con alcuni elementi ed espedienti comunicativi che sono rimasti a caratterizzare l'opposizione alla giunta leghista e alle politiche sul decoro: solo per fare un esempio, in risposta al lapidario commento del neo-sindaco a seguito della Sagra del Degrado («In inglese o in italiano? *Four cats*»⁵⁴, quattro gatti, sostenendo che nelle piazze del centro più che manifestanti ci fossero curiosi intenti a bere uno spritz nei bar circostanti), durante la Parade sono state portate per le strade della città delle sagome di gatti, assunti a simbolo contro le ordinanze del decoro e ripresi anche da anonimi writer che, attraverso delle maschere, li hanno dipinti su numerosi muri della città.

⁵³ Per il documento politico dell'assemblea promotrice, si veda il link http://www.globalproject.info/it/in_movimento/padova-verso-la-degrado-pride-parade/17821 (ultima consultazione online il 30/11/2018). Un resoconto giornalistico della manifestazione è possibile trovarlo al link <https://www.youtube.com/watch?v=yjvnLtNdFUw> (ultima consultazione online il 30/11/2018).

⁵⁴ Intervista rilasciata a ReteVeneta l'11 settembre 2014, disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=BWMwXijZIUK&feature=youtu.be&a=> (ultima consultazione online il 30/11/2018).



[figura 23]. Tracce sui muri in piazza Duomo delle manifestazioni contro le ordinanze di Bitonci. Foto mia.

Allo stesso modo, anche senza rendere direttamente protagoniste le proprie discipline della protesta, anche *liner* e *traceur* erano in piazza, rintracciando in quei momenti delle occasioni in cui è stato possibile anche confrontarsi politicamente sull'idea di città che dividevano e che intendevano portare avanti nelle pratiche.

È capitato raramente, nel nostro gruppo [*Uncensored Runners, nda.*] di confrontarci esplicitamente su temi politici, non ci interessa molto, anche se sappiamo, da battute, fatte di persona o sui social network, come la pensiamo, e sappiamo che siamo abbastanza omogenei. Le manifestazioni contro Bitonci sul degrado però sono state un'occasione di discussione: avevamo paura di cosa avrebbe portato, immaginavamo Polizia presente in ogni angolo di strada, si pensava che non sarebbe stato più così facile fare parkour. E poi molti di noi erano contro a prescindere, anche per quello che riguardava i musicisti, i venditori, i bar... Con qualche distinguo, certo, però era una sensazione diffusa, e infatti abbiamo partecipato in tanti, noi, ma anche altri gruppi di parkour, skater... (Gian, *traceur*).

Il contributo più consistente, tra le comunità di pratiche che hanno partecipato alla ricerca è stato dato, come anticipato, dagli artisti di strada: riconoscendosi, e venendo riconosciuti, come bersagli espliciti delle ordinanze e del regolamento, già "promesso" da parte della Giunta, si sono ritagliati un ruolo nei presidi e nelle parate e, in seguito, hanno provato forme esplicite di organizzazione collettiva: per oltre un anno, ogni mercoledì, all'interno dello spazio sociale Bioslab si era creata la palestra interattiva Occupy Circus: l'intento era, da un lato, replicare in un altro luogo, l'esperienza dei lunedì al Tempio della Pace, nel cui oratorio si ritrovano

giocolieri, in gran parte gli stessi partecipanti di Occupy Circus, per allenarsi ed esibirsi insieme, dall'altro, il ritrovo del mercoledì era la base per costruire un'assemblea politica, che potesse seguire le evoluzioni sul tema specifico e diventare il nucleo organizzativo, anche approfittando della condivisione degli spazi (e dei tempi di riposo e di socialità rispetto agli allenamenti) con le attiviste e gli attivisti dei collettivi e dei progetti che attraversano il centro sociale.

Raggiungo il Bios. Sono nervoso: Carlotta mi ha invitato a venire qui oggi, perché ogni mercoledì uno degli spazi del centro sociale diventa Occupy Circus, ed è sicuramente una buona occasione per conoscere qualche giocoliere, iniziando a fare con loro le prime chiacchiere... Mi ha promesso in particolare di presentarmi Alex e le ragazze di De-Generiamo, il laboratorio di teatro e danza, ma poco prima mi ha avvisato di essere in ritardo, sarebbe passata solo molto più tardi. [...] Mi decido dunque ad entrare. Un tipo, un po' più grande di me, con una maglietta a righe, è seduto sul divanetto, forse dopo avermi sentito salutare un attivista al bancone del bar, fa un cenno verso di me con la mano: «Sei Fabio? Ivan... aspettami solo un attimo, poi sono da te». Sta parlando con altre due persone, una ragazza, sua coetanea, bionda, con una faccia nervosa e la gestualità di una che sta discutendo animatamente, anche se ogni tanto si apre in una risata, illuminandosi in volto, e un cinquantenne, bassino, con la faccia segnata dal sole e dei baffoni, silenzioso, che annuisce spesso a quanto detto dalla ragazza. Nel frattempo, un ragazzo, più giovane, al centro della sala, la prima e la più grande dei tre spazi del Bios, sta esercitandosi con delle clavette, facendone girare 4, con risultati altalenanti. [...] Finite le presentazioni e le prime chiacchiere, mi presenta le due persone al tavolo con lui, che stanno ordinandosi un'ultima birra prima di andarsene, e mi dice che stavano sistemando le ultime cose, prima dell'incontro che avrebbero avuto con la FNAS [*Federazione Nazionale Arte di Strada*⁵⁵]: «non che li abbia mai amati come sindacato, ma sono gli unici che ci sono, e in questo momento serve che qualcuno di riconosciuto... Poi in realtà va bene, mi hanno dato la delega a parlare per loro, e non sono neanche tesserato...» (nota etnografica, 14 ottobre 2015).

⁵⁵ La Federazione Nazionale Artisti di Strada è formalmente un'associazione, che viene considerata dagli artisti come "il sindacato degli artisti di strada". Le sue attività si sviluppano, da un lato, in termini di supporto legale, fiscale, amministrativo e supporto per affrontare aspetti burocratici, dall'altro in campagne di valorizzazione delle arti di strada, della professione dell'artista e divulgazione. Pur essendo un'associazione, l'operato della Fnas è plasmato sul modello sindacale, cercando di essere da un lato più comprensivo (possono diventare soci ordinari tutti i praticanti, a prescindere dalla loro posizione fiscale/giuridica) e aggregativo: i sindacati tradizionali (usualmente rivolti ai lavoratori della comunicazione e dello spettacolo), oltre a potersi rivolgere a un numero molto esiguo di artisti di strada, hanno campi di competenza eccessivamente ampi per poter lavorare adeguatamente sulle condizioni specifiche dell'arte in strada.

All'interno di questo spazio di organizzazione e, al contempo, di pratica, nascono anche altre due manifestazioni, a distanza di un anno dalle precedenti: (si veda figura 23), questa volta dedicate interamente all'arte di strada.



[figura 24]. Manifesti delle manifestazioni di artisti di strada.

Oltre alla semplice presenza, la partecipazione di giocolieri e artisti ha permesso di individuare delle forme di protesta che, pur inserendosi in un quadro che può essere definito classico, che segue, per dirla con Tilly (1986) un repertorio, ossia una serie di significati, al tempo stesso azioni e simboli, che vengono condivisi da un movimento in contestazione, hanno creato degli spazi di caratterizzazione e di espressione delle proprie soggettività politiche.

Ricombinando l'antagonismo politico con le performance artistiche, attraverso i linguaggi e le modalità delle *ephemeral interventions* (Murphy e O'Driscoll, 2015; Costa e Lopes, 2017), gli artisti sono riusciti a costruire una forma di partecipazione e di protagonismo che si sviluppa attraverso pratiche che uniscono e assemblano movimenti, suoni, immagini, testi, rivolti a costruire interazioni tra i partecipanti alla protesta e tra loro e gli spettatori, passanti e abitanti.

Al partire del corteo, che da Prato della Valle si sta muovendo verso il municipio, Chris sale su un alto monociclo e inizia a pedalare per le vie del centro. La tela dell'ombrello, azzurra con raffigurazioni delle nuvolette bianche di un cielo sereno, crea un contrasto con il cielo padovano, grigio, particolarmente freddo e piovoso, così come il vestito elegante, da cerimonia, spicca in mezzo alle giacche a vento e ai k-way grigi e neri dei manifestanti e dei passanti. Poco più

avanti, un trampoliere, non lo ho ancora conosciuto. Anche lui, con i lunghi pantaloni biancorossi, a righe, fa uno strano effetto vederlo muovere nel centro cittadino: i passanti si girano incuriositi, mentre lui, con un tono da imbonitore, come chiamasse le persone a partecipare allo spettacolo invita le persone a unirsi in corteo, oppure lancia strali, ironici quanto roboanti al sindaco. Al collo, appeso per un cordino, un cartello “contro bavagli e divieti, *reclaim the city*”. I passanti, accalcati sotto i portici per ripararsi dalla pioggia, nella prima giornata davvero fredda da quando sono arrivato a Padova, al passare di loro due, così come dei giocolieri e del signore che, portandosi dietro un secchio piena di acqua insaponata, fa grosse bolle di sapone, si affacciano, scattano foto e seguono, fisicamente o con lo sguardo, il corteo (nota etnografica, 21 novembre 2015).



[figura 25]. Esibizione di un acrobata durante la manifestazione *Reclaim the City*. Foto mia.

Le discipline artistiche all'interno delle pratiche di *ephemeral intervention* permettono di coinvolgere i pubblici del corteo in modo differente, rafforzando una dimensione affettiva ed esperienziale della manifestazione: le tradizionali coreografie del conflitto (Hatuka, 2018),

strutturate in sistemi di organizzazione (che al tempo stesso rispondo a dinamiche interne ai cortei, nelle interazioni tra attivisti con forze dell'ordine, e tra attivisti con lo spazio urbano e con chi lo attraversa) che irrigidiscono le posizioni ed, in particolare, creano una contrapposizione binaria tra partecipanti e osservatori, individuando gli attivisti per il loro protagonismo e isolandoli dai contesti che attraversano (Ruiz, 2014; 2015), in una chiusura che è avvertita tanto da parte dei pubblici spettatori della protesta, quanto dei manifestanti stessi.

Le forme artistiche in questo contesto, con la spontanea ricerca dello sguardo del pubblico da parte degli artisti, e il senso di sorpresa che viene lasciato dai passanti, accentuano le dimensioni sensoriali ed affettive, quanto i “non consapevole e non nominato, ma in ogni caso tangibile e registrato, esperito dai corpi in termini di energia, intensità crescente nelle risposte date dai corpi alle interazioni” (Gould, 2010: 28), e che vengono rese comprensibili, tradotte e comunicabili come emozioni. I suoni, i colori, i gesti, i cartelli, le scritte e le immagini rappresentate, così come l'incedere del corteo, non più uniforme e cadenzato, ma interrotto da passi e ritmi differenti, costituiscono quella dimensione sotterranea della pratica di protesta, difficilmente prevedibile e contenibile per il suo carattere qualitativo, nelle modalità di produzione e nella “cinestetica dell'appropriazione” (De Certeau, 1980: 97).

Onestamente? Mi ci stai facendo pensare tu per la prima volta. [...] L'idea era quello di fare il presidio con le nostre esibizioni, cercando di mostrare come migliorassero la città e come Bitonci intendesse impoverirla, poi quando i ragazzi del Bios hanno ottenuto l'ok per muoversi in corteo, ero sui trampoli, ho pensato si potesse fare, e ho iniziato a fare il percorso camminando così come ero... Però sì, hai ragione, era come continuassi lo spettacolo in un modo e luoghi che non avrei potuto più scegliere come scenario, e le persone che erano in giro mi ricordo fotografavano, commentavano, erano divertite, proprio come uno spettacolo. Immagino che questo non succeda nei cortei diciamo normali no? Questo in realtà mi ha “gasato”, e allora ho iniziato a urlare, tipo «Signore e signori, questo è il grande circo della gioia e della lotta, unitevi e cacciamo Bitonci». Cose così... Questa me la sono inventata ma... No, circo della gioia e della lotta ricordo che lo ho detto davvero, Dado ha fatto una corsa indietro, divertitissimo e stupito per come mi è uscita bene... (Salvo, attore in strada).

Le pratiche non solo incidono, ridefinendone linguaggi e toni, sui movimenti sociali con loro in alleanza e solidali, ma attraverso il momento di protesta, permettono di approfondire in un contesto differente il loro modo di incidere, attraverso gli spettacoli, nella costruzione di luoghi e nella contestazione dei territori che caratterizzano la città (Cohen-Cruz, 2013). Inoltre, pur non essendosi rivelati degli interventi effimeri dall'enorme capacità virale, rimane come il

connubio tra la pratica artistica e la protesta, nel suo colpire e coinvolgere in modo alternativo il pubblico, possa venire fotografato e condiviso sui social media, inoltrato come messaggio o ripreso, a distanza di tempo, dall'autore stesso dell'immagine. Tra pratiche in piazza e media digitali si rinvigorisce, almeno in parte, la possibilità evocativa dell'intervento artistico come gesto politico, in un'interazione tra movimenti sociali, pubblici e avversari che continua e si situa anche su temporalità e piattaforme differenti rispetto alla piazza (Mattoni, 2017).

La partecipazione alle manifestazioni non si è limitata alle singole giornate, ma è stata alimentata dal clima politico di conflitto, il quale, a sua volta, è stato di volta in volta reinventato non solo nelle giornate di corteo e nei presidi, ma anche nelle attività quotidiane dei partecipanti. Da un lato, come già accennato in precedenza nell'estratto di nota etnografica, del una spinta, anche se molto contenuta e "disincantata", nella direzione della "sindacalizzazione" attraverso l'adesione e la collaborazione con FNAS, limitata però a chi, riconosciuto dalle Istituzioni come possibile rappresentante della comunità degli artisti di strada e a pochi altri artisti che hanno cercato di supportare le delegazioni nei (pochi) spazi di confronto e negoziazione che erano stati concessi; dall'altro lato, ancor più interessante, si è verificato una ripresa di temi, analisi, slogan delle manifestazioni ed inseriti all'interno degli spettacoli che ogni giorno venivano realizzati a cappello.

Era un periodo in cui eravamo avvelenati. Ci sono state manifestazioni, raccolte firme, qualcuno ha provato attraverso le istituzioni, ma sai che io... Non so se sono più anarchica o sfiduciata... Ma ognuno di noi cercava di fare qualcosa, anche nei "cappelli". Mi ricordo Guido... Sai, no? Bolle di sapone... Lui aveva fatto ad esempio un cartello bellissimo: «lasciami qualche moneta, per fare la carità al Sindaco», con sotto disegnate due marche da bollo, quelle necessarie per i permessi. Geniale no? Ha fatto passare il sindaco per mendicante, lui che li odia tanto, che passa il tempo a parlare dei mendicanti... Ha inserito il pagamento dei permessi [*il riferimento è alle marche da bollo che devono accompagnare la richiesta, nda.*] e noi gli abbiamo risposto, allora sei tu che chiedi l'elemosina (Carlotta, burattinaia).

Anche in questo caso, la lente analitica data dall'*ephemeral intervention* permette di evidenziare degli aspetti interessanti: rispetto alle situazioni prima raccontate, in cui il contesto politico veniva arricchito e al tempo stesso mutato, anche profondamente, dalla presenza di attività artistiche, ora è la performance artistica che viene a modificarsi, sempre attraverso un ricorso di immagini, suoni, scritte, interazioni, con una prospettiva e un livello di comprensione più legato alla politica locale e alla protesta (Derman, 2017). Il conflitto viene allora riversato nella quotidianità, in una modalità che è esplicita, pur se non direttamente organizzata:

l'atmosfera di opposizione si sviluppa, come impegno e come coinvolgimento nella quotidianità e pervade anche chi, rispetto alle forme associative e collettive di opposizione, rimane scettico.

Era come se tutti volessimo fare qualcosa... Un piccolo gesto di protesta, ma poi non così piccolo, perché quello vicino aveva fatto una cosa migliore, ti hanno detto che quell'altro... Allora la volta successiva pensavi meglio a come protestare, ma all'interno del tuo spettacolo, in un modo sensato, ognuno in base a quello che fa. Nessuno ti forzava, ma se non facevi nulla, allora sì, ti saresti sentito in difetto, quello sì... (Carlotta, burattinaia).

In un momento di crisi, attraverso la creatività e le soluzioni personali, talvolta anche improvvisate, con cui connettere l'elemento politico nelle interazioni tra soggetti e materialità dei luoghi (Moles, 2008), viene ricostruito un nesso esplicitato tra politica ed arte, riconoscendone, nella reciproca porosità, come siano "pratiche sociali differenzialmente costituite" (Rockhill, 2014).

Al contrario della convinzione, radicata nel senso comune e che talvolta emerge nei discorsi di alcuni partecipanti alla ricerca, tra i due aspetti non c'è alcuna differenza irriducibile od ontologica, ma sono comunemente costruite e al tempo stesso divise in una serie di conflitti e di contrapposizioni in corso (ibid.: 226). Il punto di contatto non è qui svolto attraverso un impegno di partenza, o un'esigenza politica espressa artisticamente, ma piuttosto attraverso la pratica stessa, che permette, in una condizione particolare, di fornire delle strategie e delle tattiche che mobilitino risorse politiche (Roussel e Banerji, 2014).

Approvato il regolamento, gran parte delle proteste e delle modalità di organizzazione collettive sono venute gradualmente meno, lasciando da parte la rivendicazione collettiva cercano di lasciare spazio a strategie individuali che, assicurando spazi formali di sopravvivenza e conservazione del proprio posto, cercano di creare una forma di eccezione, giocata sulle conoscenze e sulla riconoscibilità.

Nel Salone, la galleria alla base del Palazzo della Ragione, tra i vari negozietti di macelleria e salumeria, trovo Baffo: è un signore, sulla cinquantina abbondante di anni, seduto a terra. Ha una maglietta, la stessa con cui era ritratto sul Mattino di Padova due giorni prima, con la scritta "io sto con Baffo Natale", e chitarra classica in mano, appoggiata alle gambe, e la suona ogni tanto, alternando alle chiacchiere con i passanti. Appena arrivo sta cantando, in un misto tra italiano, spagnolo e veneto, una canzone scritta da lui, una tra le oltre duecento che ha scritto, come ci terrà a precisare in seguito. A fianco a lui, una pila di fogli: è la petizione, scritta affinché Baffo possa avere una delega, per poter continuare a suonare nelle piazze. 4 o 5 persone

sono in attesa di firmare, alla ricerca del documento di identità dentro la borsa, prestandosi la penna... Due parlano dell'articolo, di come leggere della notizia li abbia spinti a firmare. Sulla Vedrò la stessa petizione anche su diversi banchi di negozianti del salone, che ben lo conoscono e cercano di sostenerlo: «Strano è strano, *anca massa*, ma sono 25 anni che suona, lo ricordo che ero piccina, è una presenza di casa», dice una di loro, a una turista che ha comprato, da portare nella sua città probabilmente, alcuni affettati locali e degli sfilacci di cavallo, per convincerla a firmare anche lei (nota etnografica, 16 novembre 2015).



[figura 26]. L'immagine scelta dai negozianti del Salone come simbolo per la petizione a favore di Aldo.

Mentre Aldo, "il Baffo", è un caso esemplare di questi tentativi, con oltre 25 anni di presenza nelle piazze del centro come musicista, una storia personale conosciuta in città, tanto da permettergli facilmente di avere a supporto della propria causa anche l'intervento della stampa locale, alla gran parte degli altri artisti di strada non potevano fare conto su tali risorse simboliche, né era possibile tentare strategie del genere. Al contrario, gli spazi che si aprivano per loro erano delle resistenze che non puntavano su un riconoscimento, ma cercavano di muoversi al di là di esso, attraverso l'invisibilità, dentro ed oltre i regolamenti, stressandone le contraddizioni e le zone d'ombra e approfittando delle possibili mancanze nel controllo, come vedremo nel paragrafo conclusivo di questo capitolo.

Nonostante, durante il mio primo anno in città, sia stato per me possibile vedere almeno la coda del momento più attivo in termini di proteste e manifestazioni, potendo partecipare ad alcuni

eventi, prendendo le prime note etnografiche, nel periodo centrale del mio lavoro, la componente esplicitamente politica, proposta in termini di *ephemeral interventions*, era pressoché esaurita. La condivisione di questi momenti è però rimasta nella consapevolezza dei partecipanti, oltre che nei loro racconti e nelle memorie: l'impegno in questo periodo ha permesso la circolazione di discorsi che rimettersero in gioco il senso della pratica a partire dalla comprensione della situazione presente, così come da incontri che al tempo stesso permettersero di socializzare le preoccupazioni e le riflessioni.

È stato come un *flash*, abbiamo capito quanto la politica, la loro, quella dei politici, si interessasse di noi, e abbiamo iniziato a chiederci quanto fosse politico quello che facevamo. I più grandi ne hanno sempre avuto una consapevolezza, un po' sessantottina, se vuoi, che non condividevo: mi sembrava ideologica ecco. Il regolamento mi ha permesso però di capire che la possibilità di esibirmi è una libertà, che riguarda l'arte, come altre cose, è la possibilità di scegliere cosa fare, ci fa chiedere di chi è la città. Quello è rimasto come prodotto del regolamento, so che andare al semaforo è un gesto politico, e so che la politica vuole impedirmi di esprimermi in questo modo (Salvo, giocoliere).

Questa condivisione ha aiutato, in una consapevolezza del portato politico delle pratiche effimere nello spazio urbano, anche le altre discipline in questo ambito: anche se non coinvolte direttamente, la dinamica di controllo ed opposizione creatasi intorno alle arti di strada ha permesso anche altre comunità di pensare riflessivamente le proprie pratiche, aumentando la consapevolezza e permettendo nessi tra discipline ludiche e temi politici.

Penso che lo *slacklining*, il tipo di comunità che crea e la possibilità di essere vista e di colpire l'occhio di chi la vede possa essere usata per far passare anche altri messaggi: lo abbiamo fatto mettendo lo striscione *Refugees Welcome* sulla line in un pomeriggio al Portello, lo facciamo con le varie iniziative della Brigata Cucina sul recupero alimentare, che come sai molti di noi sono parte, lo abbiamo fatto con le giornate per far giocare i bimbi delle case occupate di Facciolati... [...] Sono riflessioni che provengono da tanti ambiti e tanti aspetti anche delle nostre vite, ma sì, anche le proteste contro Bitonci sul degrado sono state importanti, ci hanno dato delle vie, ecco, per sviluppare quella che ci piace chiamare una politica senza bandiere, nelle cose che facciamo, ogni giorno (Saverio, *liner*).

4.3 Le regole in pratica: pratiche di polizia tra attuazione delle norme e negoziazioni del controllo.

Come ho evidenziato nel primo paragrafo del capitolo, un ampio spazio di discrezionalità viene lasciato dai regolamenti e dalle ordinanze: la difficoltà richiesta dalla necessaria generabilità del testo normativo, così come un uso politico degli atti amministrativi, inserendo così elementi che si rivolgono più al dibattito pubblico e alla polemica politica che al funzionamento e alla completezza del testo (Carrer, 2010). La discrezionalità, così come l'ambiguità e la vaghezza di certi termini diventano allora uno spazio di azione a disposizione di chi ha il compito di controllare l'applicazione delle norme e di sanzionarne le infrazioni.

Come ha evidenziato Didier Fassin (2015), si sviluppa così un livello di analisi che rende inadeguate sia prospettive istituzionaliste, sia esclusivamente etno-metodologiche dell'effettiva applicazione del discorso legale. Se come abbiamo visto, la produzione di testi e di regolamenti ha un'importanza capitale nelle dinamiche del quotidiano, la loro discrezionalità apre infatti una critica alla concezione della rappresentazione comune dello Stato (nelle sue differenti partizioni territoriali) come detentore esclusivo delle politiche pubbliche e della capacità di prendere decisioni nella fase di governo e di legislazione, mentre i dipendenti pubblici sono meramente degli esecutori.

Diventa particolarmente utile allora evidenziare come il rapporto tra *liners*, *tracur*, giocolieri e le norme e i regolamenti che, a livello differente, regolano, limitano e disciplinano le attività realizzate passi attraverso la loro applicazione. In questo paragrafo mi concentrerò allora sulle interazioni e le relazioni con i differenti soggetti che hanno compito di controllo del territorio urbano: forze dell'ordine (provenienti da differenti corpi: Polizia di Stato, Carabinieri, Esercito Italiano impegnato nella cosiddetta "operazione strade sicure", Polizia municipale), dipendenti di agenzie private di vigilanza.

La loro azione congiunta performa quella che Lipsky ha chiamato *Street-Level Bureaucracy* (Lipsky, 1980). Il termine è usato per definire insegnanti, poliziotti, giudici, assistenti sociali, lavoratori della salute e tutte quelle professioni della pubblica amministrazione (o di agenzie e aziende private che assumono un incarico pubblico, in un contesto di welfare privatizzato) che direttamente sono a contatto con i cittadini, ai quali forniscono benefici e sanzioni. Ad accomunare i differenti ruoli, il tratto comune di avere una funzione nel prendere decisioni su una base discrezionale, seguendo una relativa autonomia rispetto alla gestione dei processi formali.

Le politiche vengono plasmate dai burocrati di strada direttamente "nel vivo" dei contesti e nelle relazioni che si creano. La discrezionalità che gli viene lasciata è, in questo senso, dal

loro lato, un male necessario: non dipende dalla loro volontà e usualmente è concepita come un problema di chiarezza, data da vuoti legislativi o, come più spesso accade in contesto italiano, da sovrapposizioni e discordanze tra le differenti fonti, unita a mancanza di risorse, sia economiche, sia in termini di supporto per l'attività. Al tempo stesso, essa è la maggiore risorsa per i soggetti di plasmare secondo le loro interpretazioni le politiche pubbliche, potendo seguire le proprie prospettive nel lavoro, che non necessariamente coincidono con quelle del legislatore (intesa sia come la figura astratta a fondamento dell'entità statale democratica, sia intesa come specifica ed interessata motivazione di intervento politico).

Il potere che la discrezionalità conferisce si radica in pratiche istituzionali, routinizzate, radicate nelle procedure (Albrow, 1970): quanto già Max Weber aveva individuato nel "potere burocratico", si crea nello spazio lasciato dalla stessa legge e dall'illusione di una sua possibile definizione razionale, oggettiva e non mediata, in cui il burocrate dovrebbe lavorare *sine ira et studio*, senza animosità e pregiudizio (Weber, 2009 [1919]).

Nella pratica quotidiana, questa costruzione teorica si scontra con la parzialità e la contestualità, e sfocia in una forma di sovranità problematica perché non mediata e non rappresentativa, che non risponde della propria azione se rimane all'interno di un determinato confine, segnato per l'appunto dalla discrezionalità stessa (Haraway, 1988; Albrow, 1997).

Questo potere è ben compreso e interpretato da parte dei partecipanti:

Ogni volta cambia... A volte intervengono, quasi violentemente, nel senso con prepotenza, facendo smontare tutto, prendendosi nomi, a volte controllano, ti dicono qualcosa tanto per dirla e poi se ne vanno, altre volte manca poco che si facciano i selfie e provino anche loro... Dipende dalla persona, da dove sei, dalle persone intorno, da tantissimi fattori... (Teo, *liner*).

Queste disparità di trattamento possono essere riscontrate dallo stesso gruppo di praticanti e, ancora di più tra differenti gruppi e praticanti, come vedremo in seguito. Da parte dei partecipanti questo aspetto è da considerarsi come una limitazione, che rende sempre la pratica come precaria, rimandando alla valutazione di interventi che possono di volta in volta cambiare in base a una serie di elementi solo parzialmente controllabili e gestibili. Al tempo stesso, la discrezionalità attraverso la sua ambiguità può rivelarsi anche una possibilità per loro, quantomeno come una possibilità da esplorare, cercando di comprendere quanto la norma vada a concretizzarsi effettivamente in una pratica burocratica:

Cercavamo di far cambiare il regolamento attraverso i cortei, anche dopo l'approvazione con tutto il lavoro di Ivan, nel mentre continuavamo ad esibirci, chiedendo i primi moduli, cercando

di capire come fare, e provando a fare delle cose vietate, per tentare a verificare che spazi avevamo: al di là del regolamento serve che ti vedano fare cose non proprio regolari, diciamo così, ecco. Devono poi venire a dirti, magari con il blocchetto delle multe in mano, magari invece sono ragionevoli... dovevamo capire tutte queste cose insomma (Alex, saltimbanco).

Lo spazio che viene testato non è (tanto) riferito alle possibili eccezioni che possono essere concesse, al “chiudere un occhio” di fronte a una infrazione, che è di certo un aspetto interessante per i praticanti ma che può diventare un fattore da tenere in considerazione nella disciplina solo nel momento in cui sia pienamente diffuso, altrimenti costituire un’eccezione che, a titolo di grazia, conferma e rinvigorisce la norma anche nella sua temporanea sospensione. L’aspetto più rilevante di queste sperimentazioni è nel comprendere quali siano i limiti stessi del testo: facendo un esempio sul regolamento per le arti di strada a Padova, accanto alle indicazioni quantitative per indicare il volume consentito (o meglio, la potenza delle attrezzature), viene espressa la possibilità di interruzione laddove l’attività disturbi la pubblica quiete. Se il regolamento regala uno spazio di discrezionalità totale, che relega, come abbiamo già visto, a una perpetua precarietà la pratica stessa, a chi controlla è lasciato il compito di stabilire cosa la quiete pubblica sia, rendendo più o meno accessibile lo spazio a determinate pratiche.

In questa accezione, anche le pratiche di sorveglianza si rivelano come interstiziali e liminali: la *street-level bureaucracy*, come suggerisce anche il fortunato nome utilizzato originariamente da Lipsky, condivide con le pratiche effimere il piano, anche se differisce in maniera considerevolmente rispetto al potere di cui dispongono: quella degli agenti di polizia e dei sorveglianti si pone allora come un’attività situata, tattica rispetto alla concezione strategica che li vorrebbe come meri esecutori.

L’antropologo Colin Hoag (2011) riprende e accentua nella sua proposta di un’antropologia della burocrazia, affermando che le burocrazie appaiono, quando vengono viste da vicino, dei “Frankenstein”, che possono, così come il personaggio gotico di Shelley, possono superare e sovvertire lo scopo per cui sarebbero state pensate e sfuggire continuamente fuori dal programmato, in un’attuazione che risponde più alle interpretazioni e alle letture del contesto che al riferimento legale vero e proprio (Lederman, 2006), rivelandosi “creature imprevedibili e liminali” (Hoag, 2011: 82). Attraverso queste pratiche burocratiche è costruito quotidianamente lo Stato nella sua forma consensuale, di una presenza incorporata da determinate persone e visibili nell’esecuzione di funzioni e compiti: la discrezionalità lasciata ai soggetti con questo potere di rappresentanza non viene problematizzata come scelta parziale,

ma attraverso la sua routinizzazione e la banalità viene creato consenso intorno ad essa (Sharma e Gupta, 2006).

Come evidenzia Graeber, questo processo è in gran parte invisibilizzato, così come lo sono le diseguaglianze, le disparità e le ingiustizie che attraverso le disparità di trattamento nella quotidianità, così come le mancate flessibilità e gli ostacoli procedurali che vengono poste. Nessuno, sostiene, pensa troppo alla burocrazia (almeno finché opera), non chiedendosi quanto sia, minutamente e profondamente al tempo stesso, incisiva al tempo stesso e radicata nei razionali di governo e di potere, attuando una logica che nella sua stessa pratica è conservativa e autoritaria (Graeber, 2016).

Se il decoro e il degrado vengono territorializzati dalla produzione normativa, ad esempio suggerendo zone differenti in termini di regolamento o, più in generale e al tempo stesso, più incisivamente, concentrando in determinate aree gli interventi delle ordinanze, la pratica poliziesca costruisce ulteriori piani di territorializzazione, che interagiscono con questi livelli normativi. Da un lato, vengono considerate in maniera differente aree teoricamente omogenee, dall'altro rileggendo nella loro pratica e nelle loro routine i confini suggeriti. Ha qui senso rileggere l'estratto già presentato in precedenza, a pagina 181, in cui Emma evidenzia come ci siano pochi spot frequentati da *traceur* nel quartiere dell'Arcella, motivandolo nell'evidenziare come sia molto pattugliato dalle forze dell'ordine e di come questo porti a un'attenzione verso certe attività molto più stringente che in altre zone.

Come numerosi lavori nelle scienze sociali e negli studi urbani hanno evidenziato (a titolo di esempio, si veda Bittner, 1967; Sacks, 1972; Fassin, 2011), la città viene allora reinterpretata dagli agenti e dai sorveglianti in base alle proprie prospettive, fondate al tempo stesso su un sapere pratico ed esperienziale, su una specifica conoscenza prodotta dagli stessi corpi di sorveglianza, così come da stereotipi e semplificazioni. In modo simile, si creano delle zone d'ombra, degli spazi che non vengono controllati nonostante dovrebbero, secondo le mappature ufficiali, essere al centro dell'attenzione della sorveglianza per garantirne la tutela. Queste variazioni non si limitano a costituirsi di sito in sito, ma sono dinamiche e possono attraversare lo stesso sito in temporalità differenti. Le differenti possibilità di realizzare le proprie attività tra giorno e notte, evidenziate nel paragrafo 3.6, che in base al contesto si mostrano di volta in volta più aperte a riappropriazioni effimere o ulteriormente controllate e conflittuali, rispondono ed interagiscono anche con differenti territori non su un livello di produzione scritta dell'istituzione, dove lo spazio è omogeneo anche temporalmente, ma nella sua interpretazione all'interno delle pratiche di sorveglianza.

Del resto è consolidato come sia la stessa azione dei soggetti della sicurezza a produrre pratiche territoriali in maniera differenziata per aree e spazialità. Le geografie della paura (Pain, 2010; Tulumello, 2016) che attraversano lo spazio urbano sono prodotte anche attraverso scelte delle stesse forze dell'ordine: scegliere di presidiare assiduamente una zona piuttosto che l'altra, stabilire determinate routine e percorsi di pattugliamento, concentrando risorse o disponendo particolari misure sono scelte (svolte a diversi livelli, alcune di esse più progettuali, altre lasciate alla discrezione del singolo agente) che producono una gerarchizzazione della città, ne ricostruiscono territori e confini. In questo senso, non si limitano ad essere soggetti in relazione con il contesto, ma attraverso il loro potere di definire nuovi territori pongono la stessa loro presenza come dispositivo di consolidamento di territori (Hannah, 1993; Herbert, 1996; Fyfe, 1998).



[figura 27]. Artista di strada si esibisce in centro città, davanti al presidio della Municipale. Fotomina.

All'interno del rapporto con i praticanti che si crea in questo processo di territorializzazione realizzato dalle forze dell'ordine, entrano in gioco una serie di rapporti di conoscenza, legate a una presenza e da incontri ripetuti, dei quali ho avuto modo in prima persona di rendermi conto.

Anche se sono arrivato in centro appositamente per incontrare e seguire Florian, scopro che questo giovedì ci sono differenti musicisti in piazza, forse approfittando dell'aria natalizia e dello shopping per i regali: decido allora di alternarmi tra le differenti postazioni [...] In una

pausa, mentre prendo un caffè sistemando sul mio *moleskine* gli appunti di campo, entrano due poliziotti. Si appoggiano anche loro al bancone, li avevo già incontrati prima, mentre Florian suonava. “Ancora tu?” mi dice il più vecchio, lasciandomi stupito. “sarà la quarta volta che ti vediamo oggi, ma cosa fai? Se posso chiedere eh...” non riesco ad interpretare il tono, non so cosa sia il caso di dire. Ad intuito, evito di presentarmi come un ricercatore: “mi piace la musica, se ho tempo vengo ad ascoltare chi suona, ogni tanto ci scrivo anche qualcosa su...”. Alla fine, nulla di falso, solo un po’ vago... “ma non sei anche uno di quelli che camminano sul filo al Portello? O al parco Iris... Sbaglio?”. Rimango sempre più spiazzato, dico che sì, aggiungendo solamente che sono amici... Nel frattempo cerco di attirare l’attenzione del cameriere, in modo di pagare, sfoggiare il miglior sorriso possibile nei confronti dei due poliziotti e allontanarmi (nota etnografica, 1 dicembre 2016).

Come anticipato in precedenza, la presenza di differenti corpi di sorveglianza statali, municipali e privati, con soggetti inquadrati formalmente, ai quali sono affidati compiti e responsabilità differenti, entra in questa territorializzazione del controllo: non solo vengono moltiplicate le relazioni e i soggetti impegnati, ma si creano anche connessioni tra una realtà e l’altra, in sovrapposizioni che, di volta in volta possono stringere le maglie del controllo, rendendolo più oppressivo per i praticanti, ma offrono anche la possibilità di essere usate anche tatticamente, ottenendo così maggiori possibilità di movimento e di pratica nello spazio urbano.

Ogni tanto, per non darsi fastidio a vicenda, ci va anche bene: Saverio è il mago in queste cose... Arriva la Municipale, inizia a dirci che non potremmo montare la *slack*, a farci storie su storie. Lui lo interrompe, cortesemente, dicendo: “guardi che un’ora fa, è passata una volante dei Carabinieri, si sono fermati, ci hanno chiesto e ci hanno fatto andare nell’ufficio di distacco qua vicino... Da lì hanno chiamato in questura segnalando e ci hanno detto che è tutto ok... Se volete abbiamo il foglio...”. Così, ma diretto eh! “No, no, se sono passati i colleghi allora ok, buona continuazione”. E se ne sono andati. E ovviamente era tutto vero, ma i carabinieri erano venuti 2 mesi fa, non qualche ora, e il foglio che ci hanno dato non vale niente. Però per non scomodare “i colleghi”... Chissà se riusciamo a riciclarlo ancora, questo raccontino, sarebbe grandioso! (Teo, *liner*).

In questo modo, uno degli aspetti che si vorrebbero propri della burocrazia, il “sine studio” ripreso da Weber, viene meno. Lungi dall’essere impersonale, il rapporto è formalizzato ma con uno storico personale, basato sul riconoscimento e sulla collocazione da parte degli agenti delle persone con cui interagiscono in contesti e gruppi “specifici”, in base alle categorie alle quali hanno posto attenzione.

Alla fine, è importante anche come ti poni... Ci parlo sempre io con loro, quindi qualcuno mi conosce pure un po'... Anche se mi innervosisco spesso, riesco sempre ad avere quel sorriso di facciata che va bene, che serve, mettiamola così: aiuta un po' a fargli rivedere un po' di pregiudizi: da come ci guardano, da come ci parlano, secondo me pensano subito a teppisti, *writer*, cose così. Se gli rispondiamo a tono ci troviamo in questura in due secondi... Bisogna un po' farsi conoscere, poi quando ti individuano è più facile, se non ti prendono male (Filo, *traceur*).

In questo estratto si può evidenziare il modo, quasi esplicitamente goffmaniano, di “mantenere la faccia” (Goffman, 1967) con l'autorità che i praticanti mettono in atto durante i controlli e le potenziali situazioni problematiche con le forze dell'ordine, i quali spesso, come evidenziato da Lipsky (1980) si costruiscono una prima immagine attraverso immagini e stereotipi che possano corrispondere a modalità di intervento e di trattamento, che semplicemente possono comportare modi di relazionarsi differenti di caso in caso.

Per misurarsi con questo aspetto, tanto nel *parkour* quanto nello *slacklining*, le attività che quasi sempre sono realizzate in gruppo, avvengono sempre degli spostamenti, dinamiche di avvicinamento come interlocutori o allontanamento. Questo avviene in base alla conoscenza di sé stessi e dei propri compagni, sapendo chi possa avere maggiori doti di mediazione e di argomentazione, ma anche di un'idea precisa che nell'esperienza i partecipanti si sono fatti delle preferenze degli agenti stessi: le differenti situazioni e gli interlocutori, ma anche la prossemica dei corpi e le dinamiche dell'interazione possono comportare cambi nello stile di pattugliamento e nelle modalità di intervento (Ramshaw, 2012).

Quanto deve essere performato è un riconoscimento del ruolo di subordinazione e una buona predisposizione nel rispondere al chiarimento, all'identificazione, a seguire gli ordini o anche solo le “avvertenze” che vengono date (Sennett, 2004; Peterson, 2008) e in generale una docilità all'autorità in quanto tale: in questo aspetto, la sorveglianza si pone perfettamente come burocrazia nel performare quotidianamente lo Stato. Non è, in questo senso, un caso di come i conflitti maggiori non siano nei confronti delle forze dell'ordine, ma degli agenti della Municipale e soprattutto della vigilanza privata:

Mentre bevevamo un'ombra, Alex guarda il cellulare e ci dice “Oh ragazzi, avete presente Jamie? Il ragazzo ghanese che suona in corso Roma... Ha avuto problemi, gli hanno chiesto i documenti... A quanto pare, è arrivato un vigilantes che gli ha fatto storie, quello della banca, ma non era vicino, era a metri di distanza... Lui gli ha detto giustamente che cosa voleva, che non era un poliziotto, questo è tornato e gli ha mandato la Polizia, così capito?”. Tra di noi ci

siamo guardati, straniti e arrabbiati, ed è partita una serie di commenti che si sovrapponevano, preoccupazioni, qualche bestemmia... [...] non mancano i commenti sull'episodio e sulla guardia privata "Ma chi si credono di essere? Ma cosa vogliono questi?", "ha fatto bene! Non hanno alcun diritto, questi la porta della banca devono guardare, non noi! O Jamie con la chitarra sembra un rapinatore, non ho capito...", "è che sono tutti fascisti di merda, scarti della Polizia, repressi..." (nota etnografica, 20 maggio 2017, ghetto ebraico).

Scopriremo poi di come Jamie non sia stato, come è stato detto in un primo momento davvero schedato e portato in Questura, ma che l'intervento della Polizia si è "limitato" ad interromperlo e a fargli poco più che una ramanzina, a sua detta "più per fare contento il vigilantes, che perché ci credevano". La sua reazione, così come la solidarietà e la presa di parte immediata degli altri artisti con cui ero in osteria, dimostra quanto però possa essere in determinati casi problematica e conflittuale lo stesso riconoscimento di un ruolo di "legittima" sorveglianza, e di come, in base all'intenzione di performare una subordinazione all'autorità o esprimerne un rifiuto, possano essere attuate pratiche di allontanamento e contrapposizione alle esibizioni, agli allenamenti e alle performance dei partecipanti.

Le piccole coreografie che hanno luogo in queste situazioni, con chi si avvicina a parlare, chi si tira indietro, chi fa sparire le bottiglie di birra rispondono anche alla memoria di esperienze, durante la pratica così come in altre situazioni della quotidianità e che evidenziano differenti atteggiamenti rispetto a chi gli agenti si trovano di fronte. Atteggiamenti e posture possono essere rilevanti, ma la territorializzazione passa anche attraverso la lettura dei corpi, seguendo e rafforzando le soglie sociali che già sono presenti negli accessi differenziati allo spazio pubblico, e creandone di nuovi. Monahan (2006) evidenzia le implicazioni in termini di classe che caratterizzano la presenza della sorveglianza, inteso come forme di *micropolicing* della povertà e del disagio sociale, con scopi repressivi e di esclusione; allo stesso modo, genere e "razza" (Herbert, 2001; Fassin, 2011) incidono fortemente su questi processi, non solo nel momento stesso in cui i praticanti si confrontano direttamente con la sorveglianza, ma anche prima dello stesso intervento, nell'attenzione che viene data alle attività e alla "emergenza" che viene creata.

Se per i differenti gruppi di *traceur* e di *liner* si forma un'impressione che riguarda l'intera comunità di pratica, a costruzione di un rapporto e di un giudizio sui praticanti è dunque maggiormente visibile con gli artisti di strada: solitamente esibendosi da soli, non potendosi dunque sottrarre al confronto diretto, vengono a crearsi distinzioni e concettualizzazioni morali.

Mi accorgo di come cambi il modo di interfacciarsi da parte degli agenti della Municipale, di caso in caso. Anche se ad esibirsi sul Liston sono solamente artisti che rispettano (volenti o nolenti) il regolamento, o che quantomeno hanno i permessi, dato la centralità e la visibilità dell'area. Mentre alcuni artisti vengono salutati in maniera quasi amicale, senza disturbarne l'esibizione, altri vedono interrompere gli spettacoli o le attività con richieste di verifiche dei documenti, delle attrezzature, contestando quelli che appaiono cavilli del regolamento... Approfitto di una di queste interruzioni a Guido, il quale, visibilmente nervoso, si prende una pausa per una sigaretta, e gli chiedo qualcosa a riguardo: "di alcuni di noi hanno una buona impressione, di altri no. Artista buono, artista cattivo, funziona così, molto semplice... [...] Basta poco poi a essere marchiato in un modo o nell'altro eh... Magari puoi scherzarci, ma se non collabori, va male... è questo il mio problema, ad esempio: non do informazioni. Loro dovrebbero controllare anche chi non si esibisce dopo aver chiesto il permesso. Alcuni, dicono 'no, oggi non lo ho visto...'. Io per non mettere in difficoltà nessuno, alzo le spalle: 'sì, mi sembrava, forse no... Boh...'. Scopritevelo da soli. Ecco, questo non gli piace proprio" (nota etnografica, 19 febbraio 2017).

Questo accento che Guido pone sull'informazione, evidenzia un aspetto centrale della territorializzazione agita dai soggetti della sorveglianza, e che agisce direttamente sui territori che le pratiche effimere realizzano riappropriandosi e producendo lo spazio attraverso la pratica. Come Monahan (2006) ha evidenziato, il controllo delle strade non è quasi mai pensato come pronto intervento nel corso di irregolarità o reati che possano avvenire, ma è piuttosto, oltre che pratica estetica di una territorializzazione istituzione dell'insicurezza urbana, è pratica di micro-spionaggio: raccolta veloce di informazioni, in modo di avere un controllo almeno generale di tutto quanto accada e che è troppo superficiale perché possa essere colto dal lavoro, più sistematico e profondo, di indagine, in una comprensione "impressionistica" anche dei processi meno problematici e rischiosi che possano riguardare il controllo della città.

Le pratiche di sorveglianza, nel loro senso più ampio, sono sempre pratiche di costruzione di saperi come forma di articolazione del loro potere: il burocrate, e tra questi, l'agente di polizia in maniera specifica, è produttore di una vera e propria ricerca (Marcus, 1999; Riles, 2000; 2004), mirata a conoscere lo stesso territorio che deve sorvegliare.

Ciò che è di interesse per gli stessi agenti del controllo non è la completa applicazione delle norme, ma che sia per loro raggiungibile il pieno controllo di quanto possa succedere: le pratiche effimere con un carattere più radicale in questo senso non sono quelle che

esplicitamente infrangono i regolamenti o che si configurano contro la legge, ma quelle che si sottraggono allo sguardo dell'istituzione.

Questo aspetto è particolarmente visibile in un caso specifico, in cui un partecipante alla ricerca propone (a detta di molti altri, e in base a delle dinamiche che ho potuto osservare e che possono confermare questa lettura) uno “scambio” tra informazioni in cambio di una maggiore tolleranza per le sue esibizioni, che avvengono con tempi e durate ben più estese di quanto sarebbe concesso.

Certo, c'è qualcuno che deve fare attenzione a ogni cosa che fa, limitandosi, non dando fastidio, sforzandosi a essere simpatico a tutte le persone in piazza, a partire dalla Polizia... Ed è una fatica, credimi. Altri invece sono sempre antipatici, non si curano di quello che fanno, ma non gli dicono niente, perché parlano... Parlo di una persona precisa [*prova a farmi capire di chi sta parlando, nda.*]. Se scopre qualcosa, lo dice agli agenti, così che lo lascino fare quello che vuole. Una volta ha denunciato che io suono tanto, perché non aveva altre storie da raccontare. Se no cose più importanti, perché stando per strada ne scopri tante, e ne approfitta. Io preferisco le multe, se questo è quello che fai lui è l'unica cosa che si può fare per evitarle... (Pietro, musicista).

Anche senza entrare nel merito degli episodi raccontati e osservati, intendo evidenziare come, se l'interesse principale, su cui maggiormente vengono definiti i criteri di accesso o espulsione e marginalizzazione non è il rispetto formale del regolamento, ma il controllo stesso, inteso come produzione di saperi e di informazioni, allora questi mezzi e accordi non possono essersi considerati come forme di resistenza. Per quanto i territori, tracciati a distanza dall'azione amministrativa e politica attraverso le regolamentazioni, vengano riscritti in relazioni di vicinanza e situati nel contesto e nell'interazione specifica con la polizia, è un adattamento al contesto che non solo non oppone alcuna resistenza all'intento di controllo dello spazio e di normalizzazione dei possibili conflitti, ma ne è del tutto funzionale.

In questo senso, può essere visto come un caso (per quanto molto particolare) di controllo diffuso, riproducendone logiche che andrò ad approfondire nel paragrafo seguente.

4.4 Sguardi, retoriche e tecnologie del controllo diffuso.

Il controllo agito sulle pratiche non si limita a quello delle istituzioni e delle agenzie che sono esplicitamente e direttamente chiamate alla sorveglianza: al contrario, risulta come molto più diffuso e, come vedremo, ha una capacità di estendersi a diversi contesti, a un numero di

soggetti sempre più ampio, tale da rendere i confini del controllo coincidenti con la stessa dimensione del visibile.

Questa dimensione di un controllo sociale esteso, diffuso a numero sempre crescente di soggetti è ben compreso dagli stessi partecipanti, pur nelle differenze che si presentano sia tra le discipline, che all'interno delle stesse, per cui “venire visti” ed essere pubblicamente visibili è un fenomeno considerato ambiguo, problematico, sia quando viene volontariamente evitato, sia quando ricercato per l'esecuzione della propria performance.

Come anticipato nel paragrafo 3.6, le pratiche si realizzano in contesti pubblici, spazi contesi tra attività differenti, ognuna impegnata nel tentativo di performare pratiche territoriali che stabiliscano aree, confini e norme. Qui mi soffermerò a integrare questa lettura, mostrando come la copresenza non si limiti a quel gioco (anche produttivo) tra attività differenti che si organizzano spazialmente e contendono lo stesso sito frammentandolo spazialmente e temporalmente, ma di come a partire da essa si creino dispositivi che, oltre a consolidare o decostruire territori affermati, normano i corpi nello spazio pubblico nelle loro possibilità.

Attraverso una fitta rete di pratiche, che partono dal controllo come sguardo, costruzione di una ipervisibilità che crea attenzione ed allarme intorno ai partecipanti (in base a discorsi e a retoriche che coinvolgono direttamente i loro corpi, come vedremo nel paragrafo 5.2). Il controllo sociale viene allora a strutturarsi intorno al rapporto che si crea tra pianificazione e visibilità: pur tra le attività quotidiane o comunque usuali, quanto è pianificato e progettato viene considerato come naturale, ciò che lo eccede invece è immediatamente individuato e controllato. Quanto sarà qua sintetizzato come controllo sociale diffuso sono una serie di pratiche di sorveglianza, agite da soggetti che non hanno compiti specifici di controllo ma che, attraverso le loro pratiche e i loro sguardi, territorializzano lo spazio pubblico, tracciando un confine tra ciò che è adatto al luogo e ciò che ne è fuori (Cresswell, 1996), in un campo di visibilità che nasconde determinate pratiche mettendone in evidenza altre.

È una fortuna che io non sia a Padova durante la tua ricerca [*ride, nda.*] Sarebbe stato brutto continuare a dirti no o ad evitarti quando mi alleno [*ride ancora, vedendomi perplesso, mi tocca il braccio, con un gesto di affetto, nda.*]. Odio essere guardata, se c'è qualcuno che non fa parkour presente mentre mi alleno mi fermo, se posso me ne vado proprio. Mi sento sempre giudicata, valutata. Anche quando apprezzano, per non parlare di tutte le volte che fanno problemi... Smetto di pensare ai salti, penso a cosa dirà, cosa penserà se sbaglio... Sento proprio un peso che non fa muovermi bene (Emma, *traceuse*).

Non manca, in questo passaggio, una dimensione di genere dello sguardo e del controllo pubblico, che sarà meglio tematizzato nei paragrafi 5.4 e 5.5: lo sguardo del controllo sui praticanti si interseca con lo sguardo maschile sul corpo femminile, aumentando il controllo sulle possibilità di muoversi ed agire nello spazio pubblico.

Le attività dei *liner*, *traceur* e giocolieri vengono osservate dalle persone che condividono con loro lo spazio (e come vedremo, non esclusivamente da chi è presente, con pubblici sempre più alti) e spesso non riconosciuti come pratiche ludiche e artistiche, ma semplicemente individuate come attività anomale, impreviste, quindi automaticamente coperte di un velo di sospetto e di distanza. Questo processo non si limita ovviamente alle sole pratiche ludiche e artistiche, ma coinvolge un ampio spettro di pratiche non previste, in cui la spazialità è utilizzata in modo non previsto, rispondendo a esigenze escluse dalla pianificazione e, al tempo stesso, i controlli agiti su determinate pratiche e gruppi sociali rafforzano e alimentano i controlli su altre, in una dimensione sempre più integrata.

È importante qui riprendere un'immagine ormai classica nella letteratura degli studi urbani, proveniente dal lavoro della teorica ed attivista Jane Jacobs, che in uno dei suoi testi più celebri, "The Death and Life of Great American Cities" (1961), parla degli "occhi della strada". Come ho già avuto modo di argomentare nel paragrafo 1.4, il lavoro della studiosa canadese è forse uno dei testi più frantesi e discutibilmente applicati della letteratura contemporanea (Waekerle, 2000) e, nel modo in cui lo sguardo sociale diffuso si concentra sulle pratiche, può evidenziare le maggiori criticità nel suo uso.

Il rapporto tra sentirsi al sicuro nello spazio pubblico e lo sguardo delle persone suggerito da Jacobs è inserito in un'analisi dell'importanza della comunità all'interno di città che vede, nel loro svilupparsi, come sempre maggiormente anomiche e guidate da logiche individualisticamente funzionaliste: la sicurezza, declinata in modi plurali e non ridotta all'assenza di "crimini", viene costruita attraverso la pluralità di attività. Come l'autrice evidenzia, gli occhi della strada possono provenire dai ristoranti, così come dai passanti e dai venditori abusivi: è la prossimità offerta da uno spazio comunitario l'elemento centrale della sicurezza nel suo pensiero, non la pianificazione e la sorveglianza come professione. Decontestualizzando il suo pensiero, autori di primaria importanza negli studi urbani come Cozens hanno esplicitamente ripreso il pensiero di Jacobs (Hillier e Cozens, 2012; Cozens e Davies, 2013), evidenziando la necessità di una pianificazione degli spazi intorno a criteri ambientali che rischiarino ogni angolo, impendendo spazi in cui sia possibile occultarsi. All'interno di teorie che teorizzano la prevenzione del crimine attraverso il design ambientale,

così come fondate sulla criticatissima ma sempre popolare in determinati ambiti di studio teoria delle *Broken Windows* (Manning, 2001; Harcourt, 2001), si innestano meccanismi neoliberali di governo dello spazio urbano in ottiche di messa a valore, governo dei corpi e produzione dei margini (Herbert e Brown, 2006).

In quest'ottica, gli occhi della strada sono mossi su uno spazio urbano completamente svuotato, in cui la comunità è posta solo in una logica difensiva che, attraverso una territorializzazione, segna esclusioni e margini (Crawford, 2000) in nome della sicurezza e del decoro⁵⁶.

Lo sguardo del vicinato, al contrario, richiama quella logica di controllabilità e domesticità dello spazio pubblico, in cui ogni attività non prevista e programmata deve essere il più possibile monitorata, osservata, compresa e individuata: rispetto al controllo istituzionale di cui si è discusso nel paragrafo precedente, quello diffuso non si limita ad essere più capillare, ma è in un certo senso più intransigente.

Ormai è una scena a cui sono abituato: mentre il gruppo di Dario sta suonando, arriva una coppia di poliziotti. Avevo notato che la pattuglia era già passata un paio di volte, ma non sembrava aver dato loro attenzione: evidentemente mi sbagliavo, dato che ora aspetta la conclusione della canzone, per poi chiedere di andarsene velocemente, evitandosi così una multa. Stando in mezzo al pubblico, che in gran parte se ne era andato nel momento stesso dell'arrivo degli agenti, non sento esattamente quanto dice a Daniele che, contrabbasso in mano, gli risponde a bassa voce, brontolando sull'invivibilità di questa città. Mi dirà poi che l'agente, avvicinandosi gli ha detto che "fosse per lui, potrebbero continuare, e che, citando letteralmente l'agente, di 'problemi ne ho pure troppi, senza di voi', ma che essendo stati chiamati, non possono fare altro che intervenire". Il gesto con cui dice questo, ora che capisco il contenuto della conversazione: mentre gli parlava, a un certo punto indica vagamente, muovendo il dito, le finestre dei palazzi vicini, e forse non casualmente in quel momento un anziano è affacciato a chiudere la tapparella della finestra... (nota etnografica, 15 settembre 2017, via Altinate).

Questo controllo sociale può allora svilupparsi attraverso l'integrazione di forme di sorveglianza, segnalando episodi particolari o anche solo la presenza di persone "indesiderate" nei pressi di dove vivono o lavorano, in un meccanismo di delega.

In questo, un ruolo particolare è svolto dagli ausiliari alla sorveglianza, ossia volontari del Comune che, attraverso dei bandi, possono assumere funzioni di controllo sia specifiche (ad esempio, tenendo aperti alcuni parchi recintati della città), sia generali, pattugliando alcune

⁵⁶ Le differenze e le relazioni tra politiche securitarie e del decoro, così come una più generale lettura delle dinamiche di esclusione e territorializzazione attuati attraverso una logica (bio)politica della prevenzione saranno approfondite nel prossimo paragrafo.

strade e piazze del centro. Considerati alcuni bandi, rivolti esclusivamente a persone sopra i 75 anni, usualmente vengono chiamati “nonni vigile”.

La loro presenza è visibile in generale per il centro cittadino, ed è quotidiana in alcuni luoghi, come ad esempio Prato della Valle a Padova (ma, allo stesso modo, progetti simili sono presenti anche a Bologna, Treviso, Venezia e Bologna, per limitarmi alle città coinvolte da questa ricerca). Controllando un luogo centrale come Prato della Valle, ogni partecipante di tutte e tre le discipline ha avuto modo di interagire con qualcuno di loro.

I nonni vigile sono delle merde, ne ho viste personalmente e sentite di tremende: ero in Prato della Valle ad aspettare mio fratello, era estate, avevo dei jeans e un top che lasciava scoperta la pancia, che scandalo no? Uno di loro, mi chiede di coprimi, sentendo che non avevo intenzione di farlo e che comunque non avevo altro con me, mi dice “poi vi lamentate se vi stuprano”... Sono rimasta così [...] Questo per darti un’idea di chi stiamo parlando, di quanto stupidi e retrogradi li scelgano... Figurati quando ti vedono allenarti: subito un teppista diventi! A volte neanche ti parlano e chiamano la polizia, a volte sono scortesì, e lì sì che si prendono le parole... Un conto è la polizia, ma questi cosa vogliono? Chi sono, chi si credono di essere! (Emma, *traceuse*)

Queste figure di volontari sono intermedie, per il loro modo di mettere in pratica un compito che, nominalmente, dovrebbe essere meno esteso e intrusivo di quanto venga realmente fatto, si pone in posizione intermedia tra la sorveglianza istituzionale e il controllo sociale diffuso: “semplici cittadini”, con unica qualifica (al di là dell’età) l’essere residenti nella città, che però investono un ruolo di riferimento e una formazione per realizzare una pratica che è aperta a tutti, consistente semplicemente nel dedicare del tempo per controllare che tutto vada come previsto, fornire eventualmente indicazioni e segnalare alle forze dell’ordine eventuali infrazioni o reati.

Nonostante non ci sia alcun compito specifico a loro riservato, ma una generica funzione sociale in una logica performativa, gli ausiliari costituiscono un livello ulteriormente più “grounded” della *street-level bureaucracy*. Inoltre, non avendo scopi specifici e mirati, come abbiamo visto ad esempio prima, con una costruzione e un mantenimento del territorio principalmente mirato a un’epistemologia poliziesca e alla produzione di sapere sui contesti, il controllo dei sorveglianti si configura come molto più restrittivo e intransigente di quanto intendano fare le forze dell’ordine e, per un certo verso, possono sovradeterminarlo. Come nell’estratto dell’intervista viene evidenziato, spesso “chiamano la polizia” (o più usualmente,

la Municipale) e gli agenti, ricevendo una segnalazione diretta e una richiesta di intervento, non possono evitare di intervenire.

Il controllo però non si limita a rimandare alle istituzioni, ma si sviluppa anche autonomamente, sovrapponendosi e creando altri dispositivi di controllo. Un ruolo di primaria importanza in questo senso è dato dall'uso della tecnologia negli spazi urbani. Attraverso il termine di tecnologia non si intende tanto il dispositivo tecnico utilizzato, ma le differenti pratiche sociali che intorno ad esso organizzano la possibilità di vedere e di essere visti, formando processi che sono di sorveglianza e, nella consapevolezza della visibilità, anche di autocontrollo (Foucault, 1988) In questo passaggio cercherò di seguire una suggestione latouriana: il dispositivo tecnologico non sarà letto come trasformazione indipendente, né con retoriche ottimistiche e futuriste, né attraverso una visione nostalgica, ma cercando di connetterla empiricamente al sociale e al molteplice che compone la sorveglianza (Latour, 2005, si veda anche Franko Aas, 2005). Se la presenza di agenti delle forze dell'ordine sembra poter, attraverso pattugliamenti e presidi, estendere il modello panottico di sorveglianza all'intero spazio urbano, il controllo sociale diffuso da parte di chi condivide lo spazio con le discipline ne supera le forme e le modalità, che David Lyon (2006: 8) individua ad esempio nella commodificazione del panopticon: un processo di co-costruzione della sorveglianza che vede gli stessi soggetti controllati (la popolazione urbana nel suo complesso) come costruttore di processi di sorveglianza che si rivolge a una sua parte o a alla propria totalità (Boyne, 2000).

Un classico elemento di questo processo è la diffusione, sempre maggiore, di telecamere a circuito chiuso: accanto a quelle previste dal Comune o direttamente dalle forze dell'ordine, esse vengono installate anche da privati cittadini, fuori da negozi, a sorvegliare ingressi di condomini o abitazioni private, luoghi pubblici e privati. Non è, in termini di produzione normativa per i comportamenti in pubblico, tanto rilevante quanto venga effettivamente ripreso e registrato, ma alla performatività dello spazio, in un ribadire come esista un territorio di esclusione, una pratica di controllo anche in assenza di un controllore visibile. Il fatto che numerose telecamere siano in realtà spente o sconnesse, senza registrare per lunghi periodi, è in questo senso poco rilevante.

Se l'efficacia preventiva di crimini e reati è stata ampiamente smentita, la fortuna che le installazioni di telecamere a circuito chiuso continua ad avere è dunque legato al tracciare e ribadire quotidianamente un confine, il cui attraversamento è soggetto a essere subordinato a una (reale o immaginata) operazione di registrazione e identificazione.

Inoltre, come diversi autori hanno sottolineato, le riprese creano un deferimento dello sguardo e rende anonimo il controllo. La visione è disincorporata e distaccata (Dubbel, 2003), e conseguentemente è ulteriormente accentuata la sproporzione gerarchica di potere nella relazione: chi è controllato non può sapere chi lo stia controllando, in cosa viene visto, come sarà utilizzata, conservata, manipolata quell'immagine (Fyfe e Bannister, 1996).

Inoltre, la diffusione di tecnologia mobile, di smartphone, tablet e altri dispositivi con fotocamere e videocamere integrate, aumenta la possibilità di essere ripresi e fotografati⁵⁷.

Mentre i ragazzi “slackavano” a parco Iris, una signora, sulla cinquantina si avvicina e partecipa con lo sguardo e il corpo in maniera molto animata agli allenamenti, sobbalzando quando qualcuno perde l'equilibrio ed è costretto a scendere, mostrando soddisfazione quando la longline viene camminata per intero. [...] “guarda li adoro! Ho visto su Whatsapp che erano qua, e sono venuta a vederli, come già ho fatto altre volte”, mi dice. Per un attimo non faccio caso a un dettaglio, poi mi viene in mente: possibile che la signora sia nel gruppo che i ragazzi usano per organizzarsi? Provo a chiedere, e la risposta mi lascia basito: “è un gruppo di vicinato: vengono condivise informazioni, qualche evento, ma soprattutto le cose meno belle: rifiuti abbandonati, degrado, ce ne è tantissimo in Santa Rita e San Paolo [*due piccoli quartieri tra loro continue, semiperiferici e residenziali, a Est di Padova, nda.*], ma non solo ci lamentiamo, ma è utile, ci mandiamo foto di persone... situazioni pericolose, ecco. Così gli anziani possono stare tranquilli... L'ultima volta ad esempio i falsi impiegati dell'Enel... Oggi una signora ha mandato una foto dei ragazzi... Non sono pericolosi di certo, ma lei è vecchietta, che ne sa... Almeno l'ho saputo e sono potuta venire a vedere!”. (nota etnografica, 30 agosto 2016)

Mentre la signora al parco mi spiegava come era venuta a conoscenza della presenza dei ragazzi, mi mostrava il gruppo su Whatsapp, con cento persone iscritte (al tempo, il numero massimo permesso dall'applicazione che usavano), e ho potuto per qualche minuto le immagini che venivano caricate. centinaia di foto, in cui venivano mostrati non solo la *slackline* e, qualche giorno prima, Lollo, Corvo e Arya che si allenavano sulle ringhiere vicino alla chiesa di Santa Rita, ma anche semplicemente ragazzi che si ritrovano sulle panchine, persone che chiedono l'elemosina fuori dall'ospedale, alternate a foto del “degrado”: due bottiglie e un cartone della pizza lasciati in un parco, una *tag* su un muro grigio, un escremento di un cane non raccolto. Purtroppo, non sono riuscito a convincerla a darmi accesso al gruppo, ed ho potuto solo vedere velocemente il repertorio linguistico utilizzato per parlarne. Un continuo tono emergenziale, retoriche di invasione da parte di migranti e di assedio dell'inciviltà, toni

⁵⁷ Le implicazioni di questa familiarità, per certi versi inedita, di essere produttori di immagini e le sue implicazioni sulla visibilità nel quotidiano e nel processo di ricerca sono state già affrontate nel capitolo metodologico.

indignati e preoccupati accompagnano quello che è un vero e proprio archivio che, in nome della sorveglianza al servizio della comunità, nega voyeuristicamente ogni diritto alla privacy o spazio di segretezza (Marx, 2003), in una forma di individuazione e segnalazione con effetti (e talvolta, anche espliciti scopi) di marginalizzazione.

Questa modalità collettiva intorno alla quale si organizza il controllo sociale diffuso, mette in evidenza le problematiche del coinvolgimento e della partecipazione dei soggetti sviluppano una concezione di comunità esclusiva ed identitaria, che rafforza politiche e meccanismi di territorializzazione. Il coinvolgimento partecipativo nella vita di quartiere e di isolato invece di essere, come sono solitamente lette, come forme di inclusione che passano per l'impegno con una funzione emancipatoria (Raco e Flint, 2001; Atkinson, 2003), si mostra spesso come generativo di pratiche allineate con le istituzioni e gli obiettivi governativi (McKee e Cooper, 2008; Morrison, 2000).

La partecipazione, come un'ampia letteratura critica ha evidenziato, diventa allora una "nuova tirannia" (Cooke e Kothari, 2001), intorno alla quale viene definita una società civile come soggetto attivo al quale corrisponde una tensione verso condotte e posture da mantenere in pubblico. La "complessità e la confusione delle realtà esistenti" (McKee, 2011) viene ridotta allora a una dimensione pacificata, apparentemente generica e con un intento universale, che annulla però le istanze di conflittualità e le tensioni rispetto a modalità alternative di uso dello spazio pubblico e all'emergere (o al solo essere presente) di altri soggetti.

La comunità, presupposta come esistente, in realtà viene creata attraverso il controllo sociale diffuso sulle pratiche che vengono realizzate nei luoghi pubblici, plasmandola intorno a questo processo di individuazione del degrado, e costituendosi come processo di soggettivazione e di condotte normalizzanti (Taylor, 2007; Pollock e Sharp, 2012).

Attraverso queste modalità, McKee e Cooper (2008), partendo da una prospettiva foucaultiana evidenziano come il potere non si escluda esclusivamente repressivo, ma si configuri come produttivo, integrando dimensioni creative. Nelle retoriche unificanti della comunità, della partecipazione, del civismo, si sviluppa una politica del territorio e del luogo che struttura spazialmente i rapporti di potere, e organizza socialmente i confini e i margini.

In tale modo, queste pratiche si sviluppano integrandosi e completando la sorveglianza istituzionale: il controllo sociale diventa così normativo per i corpi non solo dei controllati che subiscono lo sguardo, i processi di segnalazione, i controlli, ma per l'intero contesto sociale che condivide lo spazio. Attraverso la partecipazione a pratiche, linguaggi e riti del controllo,

vengono costruiti e performati corpi docili, in un processo di costruzione di un territorio che riguarda non solo chi viene lasciato fuori dal confine che si definisce, ma anche chi ne è incluso.

4.5 Città (in)decorose: l'assemblaggio della logica del decoro tra normatività e resistenze.

Regolamenti comunali e ordinanze sindacali, leggi nazionali e decreti ministeriali, discorso politico e cronaca giornalistica, presidio del territorio e controlli delle forze dell'ordine, sistemi partecipativi al controllo della cittadinanza sono i risultati di pratiche e di contesti specifici, che non possono essere ridotti a un'unica logica. Come ho cercato di evidenziare fin qui, non rispondono pienamente a una lettura che privilegia il quadro istituzionale, considerandole come coniugazioni e forme di applicazione (anche imperfette) della produzione legislativa. Le pratiche poliziesche nel controllo e nella gestione del territorio non si limitano a realizzare procedure che possano colmare le contraddizioni tra differenti norme e le forme di interpretazione e di incertezza al loro interno, ma ne ricostruiscono anche l'applicabilità, attraverso stili di condotta e la modulazione dell'intensità e della fermezza con cui leggi e regolamenti vengono fatti rispettare. Al tempo stesso, la partecipazione diffusa degli abitanti crea meccanismi che con le norme interagiscono, diventando attori non previsti e introducendo domande e richieste che escono non solo dal quadro immaginato, ma che problematizzano la passività a cui sono impersonalmente relegati dalle norme stesse (ad esempio, nella posizione di cittadini che necessitano di un intervento regolativo per vedere difesa la loro "quiete"). Allo stesso modo, anche partendo da una prospettiva etnografica, non è possibile ignorare la dimensione normativa, non come elemento a sé stante, ma come parte di un discorso che costruisce e qualifica l'interpretazione dei soggetti impegnati nel costruire l'interpretazione delle situazioni in cui sono immerse.

Al tempo stesso, dopo aver riconosciuto ed indagato nei paragrafi precedenti questi aspetti e il modo in cui tra loro si relazionano, mi sembra utile a questo punto, provare a rileggerli attraverso una prospettiva più ampia, che al tempo stesso tenga i differenti piani insieme, evidenziando come congiuntamente costruiscano una complessa rete di controllo e disciplinamento delle pratiche effimere nello spazio pubblico e che permetta un'interpretazione, situata etnograficamente nelle osservazioni, di una retorica che assume sempre maggiore importanza nel discorso sulla città e che è incardinata nella dialettica tra decoro e degrado.

I concetti di decoro e di degrado sono tanto presenti quanto scivolosi e apparentemente generici. Il decoro della città è messo in dubbio, per fare degli esempi, dal consumo di sostanze e dal consumo di alcool in pubblico, dal cosiddetto disagio psichico e dai connessi “disturbi dell’atteggiamento” e malattia, dal *sex working*, dalla presenza di persone senza fissa dimora (o con una dimora che non risponde a un determinato standard), dalle pratiche di elemosina e di carità, così come di solidarietà che finiscono nella definizione, generale quanto dispregiativa, di “accattonaggio”, dalle culture giovanili ed urbane (a partire da ultrà, *writer* e *punk*, giusto per citare quelle maggiormente criminalizzate), dalle persone trans* e queer, dall’antagonismo politico, dalle feste e dalla movida, dalle forme di sottrazione del lavoro e dal lavoro informale. Tra questi, anche le arti di strada e gli sport urbani vengono spesso individuati come problematici, che necessitano di essere contenuti, controllati, gestiti perché non siano dannosi per il decoro urbano, bene necessariamente da preservare.

Ben poche sono però i punti di contatto e in comune tra i differenti elementi sopra citati, così come tra essi e le tre discipline che ho indagato nella mia etnografia. Allo stesso tempo, diventa difficile comprendere quali siano le caratteristiche della città che sarebbero messe a rischio da un così ampio elenco di attività e pratiche disperate.

Il decoro può essere allora compreso solo attraverso il concetto di significante vuoto: esso è costruito attraverso un processo di nominazione, che lo costituisce come unitario, a partire da elementi dissimili che lo compongono (Spivak e Guha, 1988). La forma del decoro è generata attraverso i movimenti, congiunti e contemporanei di costruzione e contrapposizione del concetto che viene posto come suo opposto, ossia il degrado. È nel momento stesso in cui qualcosa (e qualcuno) viene riconosciuta come degrado, che il decoro prende significato, in sua opposizione. Affermare che una scritta sul muro sia degrado, qualifica il decoro come altro dai muri con le scritte, ma nulla dice su come debbano essere i muri della città “decorosa” se non, per l’appunto, senza scritte dei *writer*, degli attivisti o di giovani innamorati. Per definirsi, il decoro richiama continuamente a una sua alterità, richiedendone una produzione incessante, che viene al tempo stesso celata dietro a un richiamo ideale e un riferimento a un suo presunto significato intrinseco nel concetto. Se per costruire il decoro serve che venga individuato il degrado, questo avviene affermando che esso è contro il decoro stesso. Quanto appare come un cortocircuito logico, è una produzione di significante che potenzialmente può essere senza limiti.

In questi termini, non può essere considerato un processo del tutto nuovo: l’elenco prima richiamato non è poi così differente da quello che Alessandro Dal Lago (2000: 17) stila quando

afferma come non ci sia “comportamento per così dire non conforme (e non conformista) che non possa essere arruolato nella devianza”. Allo stesso modo, non è una specificità esclusivamente italiana: un’eco molto forte è ad esempio con il dibattito francese, sviluppato nei primi anni del secolo intorno al concetto di *incivilité* (Gayet-Viaud, 2011; Bidet et al., 2015). Del resto, come evidenziato dall’epistemologo francese Georges Canguilhem (1966) evidenziava, la definizione della normalità parte dalla sua divisione arbitraria dal patologico, in base al suo essere anomalo.

Inoltre, marcate sono le connessioni tra il decoro e il concetto di sicurezza, rispetto al quale il decoro si pone in continuità, ma al tempo stesso differenziandosi, attraverso l’accentuazione e la preponderanza di alcuni suoi elementi.

Intorno al concetto di sicurezza si sono sviluppati, parallelamente al crescere della sua pervasività nelle politiche urbane per la (e in nome della) sicurezza, è fiorita anche una ricca letteratura critica (si veda, per una panoramica più completa, Tulumello, 2016).

Da un lato, viene chiarita la natura della retorica della sicurezza poggia le sue basi in relazione e in bilanciamento con la libertà nelle radici stesse della forma statale ed in particolare nella costituzione del modello liberale delle democrazie occidentali, il che ne fa un concetto intrinsecamente repressivo (Neocleous, 2000), in quanto finalizzato ad essere il terreno di restrizione della libertà, in nome di un equilibrio che si rivela storicamente semplicemente un “mito” borghese (Neocleous, 2007) posto a difesa della proprietà privata. Dall’altro lato, vengono sviluppati strumenti che possano articolare una critica alla “sicurezza come esistente”, ossia come meccanismo di securizzazione in risposta alla domanda sociale di sicurezza, posta come desiderio (Harrington, 2017) che non può essere del tutto risolto nel riconoscere la contraddizione radicata nella sua genesi. Dietro al mito dell’equilibrio, la sicurezza lavora come una politica dell’identificazione, dell’esclusione e della repressione di “alterità pericolose” (Young, 1990), realizzando un accesso selettivo: per alcuni soggetti, la sicurezza partecipa al meglio al mantenimento più largo possibile dei diritti, ma lo fa attraverso un lavoro antagonistico rispetto ai diritti di altri.

Queste politiche agiscono attraverso un processo di territorializzazione (Hasbaert, 2017) incorporata nelle pratiche sociali e spaziali della sicurezza: i processi di securizzazione sono direttamente da intendere come produzione e imposizione di margini.

Questi aspetti sono mantenuti nelle politiche del decoro, che però pone l’accento sulla dimensione preventiva del governo della sicurezza (Tulumello e Bertoni, forthcoming). Anche

questo, non è un elemento del tutto nuovo: Ben Anderson (2010) evidenzia come sia una dimensione naturale della sicurezza essere orientata all'anticipazione, in modo di evitare potenziali violenze o crimini, attraverso lo sforzo di previsione. Le politiche del decoro, rappresentano però uno spostamento ulteriore, in cui la prevenzione è posta al centro del paradigma, che rende inarrestabile la creazione di margini, e che ne vincola l'azione a una dimensione prettamente urbana, passando "dalla tutela di beni altamente istituzionalizzati, come l'incolumità personale e la proprietà, storicamente formalizzati nella tradizione giuridica" a beni di gran lunga meno istituzionalizzati "come la qualità della vita e il godimento dello spazio urbano" (Battistelli, 2013: 2).

Il tratto di inarrestabilità è parte stesso del ragionamento preventivo: il cercare di anticipare le forme di eventuali pericolo alla sicurezza comporta una continua individuazioni di possibili "quasi-cause" (Massumi, 2005), non verificate e non verificabili in alcun modo, in uno sforzo che genera un'ossessione eminentemente politica, che prende la forma di una dimensione personale, emotiva e psicologica, di "ossessione per la sicurezza", mirata al desiderio (inesaudibile) di eliminare ogni causa di potenziale perturbazione (Mitchener-Nissen, 2014) di percezioni di sicurezza sempre più fragili, che continuano a rimandare il raggiungimento di una situazione confortevole e sempre più insostenibili le sensazioni negative nello spazio pubblico (Boni, 2014; Brighenti e Pavoni, 2017).

Questa pressione causata dalla prevenzione fa sì che si cerchi di regolare in senso anticipatorio sempre più aspetti dell'organizzazione sociale e del contesto urbano, assumendo un carattere totalitario attraverso la produzione di dispositivi biopolitici che cercano di regolamentare la vita stessa dei soggetti, con un meccanismo produttivo che riguarda al tempo stesso sia chi viene escluso e ridotto al margine, sia chi è momentaneamente privilegiato, ma che in ogni momento può essere investito da una nuova classificazione del degrado, venendo individuato come un'altra possibile causa di degrado e insicurezza (Borch, 2005; 2014).

La dimensione preventiva del decoro richiede allora di essere sempre più in grado di coprire spazi e tempi differenti, in una tensione continua di essere il più comprensiva possibile di ogni aspetto dell'urbano. I differenti livelli e applicazioni del controllo delle discipline che ho presentato nei paragrafi precedenti rientra in questa tendenza, che gliene conferisce la forma e la geometria.

Il decoro può essere letto infatti come un assemblaggio: i differenti processi in atto non possono essere definiti l'uno in funzione dell'altro in una struttura di causalità o di gerarchia intorno a

qualche criterio di importanza. Al tempo stesso, non devono neanche essere considerati come completamente a sé stanti. Ogni linea del decoro lavora congiuntamente con le altre, e le traiettorie di ognuna di esse incontra più volte le altre. Numerose di queste collisioni si concretizzano nei discorsi sui corpi: direttamente, come principio di individuazione e di esclusione dei corpi degrada(n)ti, indirettamente e altrettanto profondamente nei corpi di chi rimane incluso, a patto di una performatività sempre più stringente e impegnativa (Pitch, 2013; si veda anche Simone, 2010).

Proprio sui corpi si evidenzia una delle maggiori rotture tra politiche della sicurezza e quelle del decoro: se le prime si definiscono in termini di risposte (anche preventive) a un'emergenza presunta in atto, e che richiede un intervento sui contesti e sui comportamenti, le seconde sono invece basate su motivazioni e legittimazioni di tipo estetico e morale (Pisanello, 2017) che vengono applicate direttamente ai corpi dei soggetti. Se, come abbiamo visto, sicurezza e degrado in una certa parte coinvolgono, con un effetto che si rinforza sommandosi, gli stessi soggetti, sono allora le persone ad essere causa del degrado, non rispondendo a dei (mai specificati, come abbiamo visto) criteri estetici, ai quali vengono fatti corrispondere dei giudizi di moralità: sono corpi contagiosi (e verrebbe da aggiungere impuri, applicando al fenomeno una categoria classica come quella di Douglas, 2003 [1966]) che portano con sé il rischio del disordine e le sensazioni dell'insicurezza.

In questa differenza, le discipline di questa ricerca sono particolarmente interessanti: se è vero che le forme di controllo e di marginalizzazione sono meno marcate, con più spazi di negoziazione e di resistenza rispetto ad altre situazioni soggette a produzioni di margini attraverso esclusioni e contenimenti dagli esiti drammatici, al tempo stesso caso è uno dei casi in cui maggiormente si vede la differenza tra i meccanismi interconnessi ma distinti di decoro e sicurezza. Difficile argomentare che *parkour*, *slacklining* e giocoleria possano costituire un problema per l'incolumità tale da dover richiedere interventi emergenziali. In questo, sui casi specifici della ricerca, il decoro non può essere visto come una nuova retorica dei vecchi meccanismi securitari ed è possibile interpretare con più chiarezza i nodi dell'assemblaggio.

Attraverso la mancanza del riconoscimento della disciplina, vengono accentuate delle connessioni tra comportamenti simili di pratiche differenti, oppure create su visioni semplificate ed inesatte delle similitudini non esistenti. Le arti di strada, con la tradizionale modalità di ricevere le offerte per lo spettacolo del "passare il cappello" tra il pubblico vengono confuse con la richiesta dell'elemosina e l'accattonaggio, lo *slacklining* associato alla movida e al consumo di sostanze, il *parkour* equiparato al vandalismo. Come vedremo nel prossimo

capitolo (e, soprattutto, nei paragrafi 5.4, 5.5 e 5.6), il modo in cui queste sovrapposizioni si realizzano non sono neutre ed uniformi, ed intrecciano genere, età, “razza” e classe dei soggetti che praticano le attività, in base alle quali il controllo sociale e istituzionale si configura come più blando o più rigoroso, e in base alle quali vengono permesse o negate tattiche di resistenza e di contrapposizione.

Al tempo stesso, le argomentazioni che portano a riconoscere come degradanti *traceur*, *liner* e artisti è un continuo ed esplicito rimando all'estetica della città, per la quale non sarebbe possibile che trovino spazio attività come queste, in quanto non rispondono all'addomesticamento dello spazio pubblico (Jackson, 1998; Mandich e Cuzzocrea, 2016). L'inusualità delle pratiche viene vista negativamente, non risponde a quanto ci si aspetta dalla “propria” città e non rispondono alla sua funzionalità, e in quanto tali vengono considerate inestetismi, elementi di troppo da allontanare, quantomeno dai luoghi “migliori”, dalle vie e dalle piazze più centrali, che hanno maggiore valore (in ogni sua accezione, e tra queste, sicuramente nel senso economico del termine).

Sharon Zukin ha sintetizzato questo aspetto parlando di “estetizzazione della paura” (Zukin, 2005). Da un lato, questa comporta l'individuazione estetica e, di riflesso, morale, in un continuo rimando tra il brutto e l'abietto di soggetti. La ricerca delle cause del degrado vengono realizzate a partire dall'aspetto delle persone e delle loro tracce lasciate nella città, sviluppando uno sguardo clinico e patologizzante che passa nelle relazioni personali come nei sistemi automatizzati di sorveglianza e sicurezza (Amoore, 2013). Al tempo stesso, si sviluppa un'estetica del decoro e della sicurezza attraverso una performance del controllo e della presenza istituzionale. Telecamere, *jersey* di cemento nelle piazze, pattugliamenti dell'esercito, più che misure concrete di intervento e prevenzione sono elementi decorativi in quest'estetica del decoro, parte di un panorama urbano, sempre più consuetudinario e ordinario sia nelle metropoli europee sia nelle città di provincia.

In questo modo, il concetto di decoro si lega direttamente alla sensorialità. Da un lato, attraverso ogni senso vengono ricercati gli elementi del degrado: un odore non comune, una visione insolita, un suono che si discosta dal *soundscape* a cui si è abituati, una consistenza inaspettata diventano tracce di qualcosa di avvenuto che sottrae lo spazio urbano da un completo addomesticamento, segni di presenze non familiari. La promessa di comfort viene di volta in volta tradita dalla caratteristica stessa, irrisolvibile e vitale, dell'urbano come spazio di differenza, incontro e conflitto, che non può essere ridotto alla dimensione privata della casa (Brighenti e Pavoni, 2017). Al tempo stesso, la sensorialità attribuisce un'immediatezza a una

categoria che è invece di costruzione politica di margine e di territorializzazione: la norma e le pratiche che sostengono il decoro vengono vissute come risposte a un degrado esistente, percepibile, visibile e toccabile. Il risultato è che la città decorosa è immaginata attraverso quella che Elena Ostanel e Adriano Cancellieri (2014) hanno chiamato “anestesia urbana”, nel senso etimologico: un urbano che è insensibile, privato della capacità di dare sensazioni, di essere percepita attraverso i sensi. Si crea così una forma di governo della sensorialità, che connette le politiche alle sfere più intime del quotidiano, giustificando geografie dell’esclusione a partire dalle emozioni e dalle percezioni (Pain, 2010; Tulumello, 2016).

La pervasività e la pluralità di forme che assume la costruzione del decoro attraversa anche i praticanti stessi delle discipline, entrando nelle argomentazioni che vengono usate per legittimarsi e chiedere riconoscimento:

Prendendoci di mira, ci hanno trattato come mendicanti, ma non è quello che siamo. Siamo artisti, la nostra è una disciplina nobile, ed esibirsi per strada è un gesto pieno di senso, di storia, con un valore artistico, sociale. [...] In giro per l’Europa siamo apprezzati e riconosciuti, se sei svizzero ricevi dallo Stato un assegno, un reddito a patto che tu come artista faccia un tot di esibizioni pubbliche e gratuite... Non ho niente contro i senzاتetto, ma non mi va proprio di essere confusa con loro, è per questo che in strada mi esibisco sempre meno, se posso evitare (Anna, attrice)

[*il modo in cui il parkour viene inserito nelle retoriche del decoro*] È ridicolo, anzi noi in un certo senso allontaniamo il degrado, anche se non vogliamo. Ti racconto un episodio brutto, che mi ricordo ancora come fosse ieri. Era il primo anno... nel 2011, o forse 2012... Eravamo alle banche, presente? Stavamo allenandoci sulla parte esterna, poi siamo entrati nel cortile del palazzo, dove sapevamo che c’erano dei muretti che potevamo usare per allenarci. Lì c’era un ragazzo, che si stava facendo. Me lo ricordo proprio giovane, forse ancora più giovane di me, che avevo 18 anni, sembrava piccolo, mi aveva fatto impressione. Ecco, quando ci ha visto arrivare, ha deciso di andarsene. A fatica, quasi non camminava, doveva essere nel pieno proprio della... [*fa una pausa, non completando la frase. Il sottinteso è l’effetto dell’eroina, nda.*] Ci siamo anche offerti di aiutarlo ma ci ha guardato male, e se ne è andato, entrando in un portone più in là, evidentemente gli davamo fastidio (Emma, traceuse)

In entrambi questi estratti viene argomentato come le pratiche effimere dovrebbero, dal punto di vista dei praticanti, essere esclusi dalla concettualizzazione del degrado, da un lato sostenendo con forza la necessaria valorizzazione e del riconoscimento, dall’altro come pratiche che, anche al di là della loro valorizzazione, allontanano il degrado e “riqualificano”. In entrambi i casi, l’operazione che viene fatta è una messa in discussione del decoro così come

è concepito localmente, ma non del concetto in sé: entrambe le voci delle partecipanti rimandano infatti a degli esempi che sono perfettamente inserite nel discorso del decoro: “mendicanti”, “senzatetto”, “il ragazzo che si stava facendo” sono individuati in questi passaggi come persone che *correttamente* vengono pensate come degradanti per la città. Lo stesso meccanismo, più in generale percorre tutte le forme di riconoscimento, sia che siano sviluppate in termini di professionalizzazione ed istituzione della disciplina, sia se viene pensata in termini di serietà e di capacità nell’applicazione (Stebbins, 1990; 1992; Kane e Zink, 2004) e, come abbiamo già visto, attraversa anche il rapporto ambivalente rispetto ai processi di festivalizzazione delle discipline, in cui gli eventi diventano il contenitore e la garanzia del “valore” di quanto si andrà ad osservare, distinguendolo nettamente dalle versioni più quotidiane che possono essere incontrate nelle strade e che possono essere considerate degradanti.

Il problema delle politiche del decoro non è allora il funzionamento escludente stesso, ma il fatto che, nel momento in cui esse si rivolgono anche a loro, si reggano su un errore di valutazione, su una incapacità di riconoscere il merito dei praticanti e il valore sociale delle discipline. La territorializzazione sociale e spaziale agita dal decoro è rafforzata nelle argomentazioni degli stessi praticanti, i quali si limitano a ricollocarsi tra chi non causa degrado, rifiutando l’estensione alla loro posizione.

Nonostante questo ruolo attivo nel consolidamento della categoria del decoro/degrado, svolto attraverso una contesa del confine che però continua, gerarchicamente, a individuare sempre un’alterità da marginalizzare, le forme di resistenza fin qui prese in considerazione evidenziano uno scarto tra questa forma di partecipazione diffusa alle retoriche del degrado e di assoggettamento rispetto alla complessità delle pratiche.

Attraverso le forme di sottrazione al controllo istituzionale e diffuso, così come nelle opposizioni esplicitamente politiche o diffuse nella quotidianità in termini di battute e di gesti, è la pratica stessa che si pone come indecorosa. L’essere indecoroso non equivale in alcun modo a un riconoscimento del ruolo assegnato di soggetto che causa degrado. Al contrario, come hanno ben evidenziato i movimenti sociali⁵⁸ che meglio hanno saputo mettere in critica

⁵⁸ Come esempio non può non essere citato il documento “Abbiamo un Piano” di Non Una Di Meno, consultabile al link: https://nonunadimeno.files.wordpress.com/2017/11/abbiamo_un_piano.pdf (ultima consultazione online il 30/11/2018). Altri spunti di riflessione possono essere trovate sui siti dei network delle varie aree politiche, tra questi segnalo il commento di Alessandro De Giorgi su dinamopress (<https://www.dinamopress.it/news/dalla-tolleranza-zero-al-decoro/> ultima consultazione il 30/11/2018). Altri contributi importanti si possono trovare ai seguenti link: <https://www.dinamopress.it/news/un-deserto-umano-chiamato-decoro/> ; <https://www.globalproject.info/it/produzioni/decoro-biopotere-e-nuove-forme-di-governamentalita/21372> ;

la costruzione delle politiche del decoro, posizionarsi come indecoros* comporta un esplicito mancato riconoscimento sia del decoro come dispositivo biopolitico, sia di quello che si vorrebbe come contrario, e che ne è il necessario complemento. L'indecorosità è allora un rifiuto di quei criteri morali ed estetici che dovrebbero riguardare, secondo la logica politica che li muove, ogni persona, che dovrebbe fare in modo di adeguarsi alla decorosità ed evitare, controllare e marginalizzare il degrado. Al tempo stesso, è l'individuazione di pratiche che ricreano, al di fuori di questo rapporto un nuovo rapporto con l'urbano, inteso come relazione e come cura (Tulumello e Bertoni, forthcoming).

La consapevolezza dei movimenti sociali è esplicita, ragionata e capace di sviluppare comprensioni e teorizzazioni anticipando e confrontandosi, anche criticamente, con il lavoro accademico, invitandolo ad approfondire i processi che, in nome del decoro, mettono in atto una riorganizzazione del governo sui corpi e sugli spazi⁵⁹.

Allo stesso modo, anche le pratiche effimere possono essere lette come politiche: se la consapevolezza dei, non è collettivamente diffusa nelle comunità di pratiche delle tre discipline, la loro stessa attività mette in evidenza il funzionamento dell'assemblaggio e ne dispiega dei meccanismi che, nel loro funzionamento, richiederebbero di rimanere invisibili.

L'indecorosità, in questo caso, è agita attraverso le pratiche, come forma di sottrazione, per quanto parziale, dalle logiche del decoro e di una contrapposizione produttiva: anche se non viene dichiarata ed esplicitata come scopo della pratica, l'indecorosità delle discipline è situata nell'esemplificare, attraverso i propri comportamenti, di come sia possibile individuare un comportamento al di fuori della produzione del decoro, di come pratiche non decorose possano costruire senso, significato, trasformare lo spazio, aprirne e metterne in discussione i confini, concretizzarsi in atti di cura e di mantenimento.

Anche attraverso queste pratiche, così come attraverso quelle suggerite dai movimenti sociali (si pensi alle passeggiate indecorose del movimento femminista, svoltesi in tutta Italia,

<https://milanoinmovimento.com/milano/in-nome-del-decoro-decine-di-migranti-lasciati-per-strada-a-porta-romana> ; <https://milanoinmovimento.com/milano/wiola-si-presenta-alla-citta-a-proposito-di-writing-decoro-e-legislazione-repressiva> (ultime consultazioni il 30/11/2018).

Infine, si segnala i tre giorni di incontri e seminari tenutasi al centro sociale XM24 di Bologna "Una decorosa repressione": <http://www.ecn.org/xm24/evento/decorosa-repressione-giorno-1-forme-vita/> (ultima consultazione il 30/11/2018).

⁵⁹ Non mancano i lavori accademici che si sono occupati del decoro: oltre alle già citate Tamar Pitch (2013), Anna Simone (2010) e Carmen Pisanello (2017), importante il contributo di critica al decoro a partire dallo studio del *writing*, come fatto da Dal Lago e Giordano (2016; 2018) e Cegna (2018). Questi lavori sono importanti non solo per i testi in sé, ma anche per il percorso di costruzione e per le biografie delle stesse autrici e autori. Ognuno di loro è protagonista, in modi diversi prossimi ai movimenti sociali: in continuo dialogo con i collettivi o dichiaratamente militanti e attivisti.

compresa Padova⁶⁰), viene a concretizzarsi quello che, coi termini di bell hooks (1984; 1990), è una presa di posizione dal margine: la pratica quotidiana crea una possibilità alternativa ad entrambe le posizioni che consoliderebbero i meccanismi in atto. Viene rifiutata sia la semplice accettazione del ruolo di inferiorità assegnato, sia la competizione per raggiungere una posizione di privilegio. Fuori dal degrado e dal decoro, il margine dell'indecorosità è allora quell'elemento, anche effimero, che caratterizza la politicità della città ludica (Stevens, 2007), una capacità generativa, creativa e resistente di sperimentare altre soluzioni di attraversare ed esperire lo spazio pubblico.

4.6 “L’attenzione nostra non l’ha data mai nessuno”: riappropriarsi dello spazio attraverso la cura.

Il complesso rapporto che viene a crearsi, nel momento in cui le pratiche effimere hanno luogo, con la produzione dello spazio che ho provato a sciogliere in tutto il capitolo precedente, ed in particolare ricorrendo ai concetti di luogo come evento, di immaginario, di territorio e di interstizio evidenzia come *traceur*, *giocolieri* e *liner* instaurano con i loro spot un rapporto profondo, che non si limita all’uso delle risorse materiali e simboliche, delle architetture così come delle aree di visibilità, né al renderle esclusivamente il substrato spaziale della propria pratica, delle memorie e dei racconti condivisi su di essa.

In questi due paragrafi conclusivi del capitolo andrò allora ad evidenziare alcuni elementi di questo vitalismo delle discipline: non solo, come abbiamo visto, sono necessari differenti strumenti teorici per poter districarsi nella complessità della costruzione spaziale che queste pratiche mettono in atto, ma la loro somma non esaurisce la comprensione del rapporto tra corpi e spazio che si crea attraverso la pratica delle discipline. Il modo in cui i diversi piani si assemblano evidenziano il vitalismo di questo rapporto che, attraverso una lettura in termini di riappropriazione, intendo presentare come principalmente politica.

Come evidenziano Cellamare e Tognetti (2014), le pratiche di riappropriazione, anche quando presentano scopi e intenti precisi, ben delineati e articolati, al contempo esse producono sempre altre “indirette” conseguenze: sperimentazione di economie alternative, riconoscimento delle

⁶⁰ A riguardo si veda, per una breve cronaca giornalistica: <http://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinodipadova/2017/06/17/padova-stasera-passeggiata-indecorosa-47.html> (ultima consultazione: 30/11/2018) e per un reportage fotografico, che aiuta a contestualizzare alcune delle pratiche messe in atto nel corso della manifestazione <http://www.centrodonnapadova.it/gallery/238-passeggiata-indecorosa-17-06-2017-padova.html> (ultima consultazione: 30/11/2018).

diversità, razionalità del riuso e invenzioni di nuovi modi dell'abitare. Usualmente il termine viene riferito a pratiche più direttamente ed immediatamente politicizzate (Marcuse, 2009, Cellamare, 2016) di quanto possano essere le discipline di questa etnografia, con ad esempio la quasi cinquantennale pratica delle occupazioni dei centri sociali e degli spazi pubblici autogestiti, rinnovata di volta in volta dai movimenti antagonisti e (post)autonomi (Ruggiero, 2000; Della Porta, 2004); le occupazioni abitative come risposta diretta e progettuale alla crisi abitativa e alle logiche liberiste del mercato immobiliare (Staid, 2017; Pozzi, 2017), a pratiche ecologiste e mirate a un differente rapporto tra ambiente e città (Leff, 1999; Brunner et al., 2013).

Al tempo stesso, proprio l'elemento che i due autori hanno evidenziato, in quella capacità produttiva di superare gli stessi intenti che i soggetti (singoli o collettivi) si danno e condividono come obiettivi, avvicina le riappropriazioni alla lettura che questo lavoro si propone di offrire riguardo all'effimero e, nello specifico, alla potenzialità delle pratiche di costruire una territorialità: lo spazio delle pratiche effimere, al pari di ogni altra forma di riappropriazione, diventa infrastruttura del sociale, capace di volta in volta di contenere, espandere, diffondere, incrementare, ostacolare le pratiche che lo hanno prodotto, così come ogni altra che in esso possa essere realizzata o generata.

L'aspetto centrale della riappropriazione diventa il modo in cui, attraverso di esse, viene ridefinito lo spazio pubblico, il quale non può essere considerato come "scomparso" come le nostalgiche interpretazioni degli anni Novanta hanno argomentato (Sorkin, 1992) né alle versioni più ottimistiche, in cui il pubblico è, automaticamente, "spazio di dissolvimento delle differenze in processi di ibridamento di culture" (Valentine, 2008: 324). Le pratiche agiscono interstizialmente, e il loro rapporto con lo spazio e con i pubblici che lo attraversano è ambiguo, ambivalente, in una sorta di equilibrio tra opportunità e controllo.

Un primo livello di queste riappropriazioni indaga lo scarto tra le discipline, nella loro dimensione definitoria e, anche se in modo informale, codificato: nel momento in cui le discipline vengono ad essere concretamente realizzate ed in particolare, quando questo accade in aree, tempi e siti della città non specificatamente ad esse dedicate e "immediatamente" pronte per l'uso, non tutte le azioni, le abitudini e i gesti realizzati sono immediatamente finalizzate al gesto tecnico, ma nonostante questo entrano nelle pratiche del gruppo e dei singoli praticanti e, anche attraverso queste, le discipline vengono situate e si radicano.

Queste attività sono forme di mantenimento, trasformazione e marcamento degli spot, attuati per realizzare piccoli adattamenti che possano permettere una realizzazione della disciplina più sicura, facilitata o piacevole, in altri casi che permettano, ai partecipanti e a chiunque altro utilizzi lo stesso spazio.

In centro... Negli ultimi anni sono stata poco in giro per Padova, da quando vivo via... Una volta passando per... Hai presente dove c'è... Aspetta... [*cerca di farmi capire di quale spot stia parlando, cercandolo sulla app StreetView sul cellulare, nda.*] Questa parte qua, era uno spot, molto bello ma sempre un po' a rischio, perché via Altinate è proprio centrale. Ci sono passata per... *shopping* in realtà, ecco... e comunque, mi sono venuti in mente gli allenamenti. Appena mi sono chiesta se fosse ancora utilizzato, ecco che vedo due, tre adesivi di Parkourwave, di quelli nuovi, quindi sì, ho immaginato proprio di sì! (Emma, *traceuse*).

Anche attraverso un piccolo gesto, che potrebbe essere considerato banale anche da chi lo realizza, come attaccare uno *sticker* con un logo che richiama la pratica o un'associazione specifica, con un segno che si confonde per la gran parte dei passanti con la miriade di simboli e immagini che adornano (o per alcuni, imbrattano) ogni arredo urbano, prendendo parte a una complessiva modifica e intervento sulla città, diventa invece notevole per altri, capaci di coglierne i rimandi e richiamare usi dello spazio e pratiche, suggerendo una continuità tra eventi ed attività che si esauriscono nel momento stesso in cui la performance corporea viene portata a termine ma che, al tempo stesso, nella ripetizione porta a sviluppare forme di consuetudine e di legittimità.

Anche in questo caso, in cui visivamente si esplicita e si afferma una presenza (realizzata nel passato, e “promessa” in futuro), non è da considerarsi come una rivendicazione di possesso: come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, non si tratta qui di delimitare un'area ad uso esclusivo dei praticanti di una determinata disciplina sportiva od artistica, né la pratica è vissuta come un modo per contestare lo stato giuridico di uno spazio o muovere apertamente critiche alla proprietà privata come dispositivo politico.

Anche le situazioni in cui questi aspetti emergono, come possono essere, da un lato, sensibilità politiche dei partecipanti che vengono discusse e condivise nel gruppo e che possono portare a posizioni pubbliche (all'interno del contesto della disciplina, o come partecipazione a dibattiti più ampi), dall'altro la richiesta di spazi dedicati⁶¹, sono da leggersi più come il prodotto di una

⁶¹ In quest'ottica, può rientrare il già menzionato e problematizzato parkour playground di Bergamo e, per quanto riguarda Padova, la richiesta da parte dei praticanti di un'altra disciplina, lo skateboarding, di un parco a loro riservato. A riguardo, si veda la petizione “Give Padova a Skatepark!” <https://www.change.org/p/comune-di-padova-give-padova-a-skatepark> (consultato online il 30/11/2018).

conflittualità dello spazio pubblico e come strategie di legittimazione di fronte ai contrasti che emergono nei singoli contesti, piuttosto che come uno scopo della riappropriazione degli spazi attraverso gli usi inaspettati.

Anche gesti che segnano e rivendicano una presenza sono da leggersi piuttosto come piccoli atti di cura, realizzati per sentire il sito in cui la pratica viene realizzata più vicina e adatta non solo alla realizzazione della disciplina in sé, ma anche al modo di abitare la spazialità che si sta costituendo nei movimenti e nella presenza. Nelle osservazioni etnografiche con tutte e tre le discipline mi è capitato più volte di osservare come, prima di iniziare un'attività, venisse pulito il sito in cui si sarebbero esibiti o allenati e le più immediate vicinanze.

Se questa attenzione è di immediata utilità nel *parkour*, dove uno spot sporco rischia di influire sui movimenti e in alcuni casi, come vetri rotti, arredi danneggiati con schegge o chiodi, di essere rischioso per gli stessi *traceur*, così come per i *liner*, spesso scalzi durante la pratica, per poter meglio sentire le vibrazioni della linea nel momento in cui viene camminata, così come nei parchi, nei momenti di riposo o mentre aspettano il loro turno. Il modo in cui viene fatto non è però esclusivamente delineato da queste precauzioni personali, ma assume un significato più ampio, direttamente connesso alla pratica in quanto modo di vedere e vivere la città.

Mentre seguo i *freerunner* che si allenano, vedo arrivare un gruppo di dieci ragazzini, intorno ai 12 anni, tutti in maglietta e pantaloni della tuta in felpa. Con loro, mi accorgo dopo che Mattia gli ha fatto un cenno, vedo Gian. [...] Dopo aver scambiato due parole con chi era già lì ed aver detto che avrebbe usato solo il lato delle aiuole, richiama i ragazzi e li invita a guardare bene che vada tutto bene: alcuni di loro con grande attenzione controllano i muretti iniziando a camminarci su, entrano nelle aiuole coi fiori e, attenti a non rovinarle, raccolgono da terra un paio di cartacce. Un ragazzino invece parla a Gian, indicandoci e suggerendo “beh, ma avranno già fatto loro...”. Gian lo richiama a sé, aria seria in volto, dicendogli che non si sarebbe mosso se non avesse controllato lo spazio, ed eventualmente pulito. “Devi imparare a conoscere gli spot e a rispettarli, per te e per la città in cui sei, se no vai a fare crossfit in palestra, con questo atteggiamento...” (nota etnografica, 11 gennaio 2017, Trib).



[figura 28]. Traceur controllano lo stato dello spot prima di iniziare ad allenarsi. Foto mia.

Allo stesso modo, ho sempre notato una grande attenzione a raccogliere quanto venisse consumato per non abbandonare nessun rifiuto o “deteriorare” in alcun modo lo spot utilizzato, sia se questo è abituale e viene scelto per la pratica con una certa frequenza, sia se è stato un episodio unico e che facilmente non si ripeterà.

Queste micro-pratiche sono spiccatamente in contraddizione con le retoriche del degrado e delle politiche di controllo istituzionale e diffuso in nome del decoro, che riguardano le discipline artistiche e sportive come, da un lato, generatrici di insicurezza e di paure, dall’altro come attività improduttive di giovani che, spesso con una confusione con altre pratiche ed altri momenti di socialità, vengono indicati come causa di sporco, incuria e danneggiamenti materiali dello spazio pubblico.

Lo spazio è mantenuto, in modo che possa essere lasciato così come trovato o, possibilmente, in una condizione “migliore”, configurando così una cura a spazi spesso trascurati dagli stessi soggetti istituzionali o privati che dovrebbero occuparsene, sia perché in aree periferiche, sia, al contrario, perché nel pieno centro dei flussi che regolano gli spostamenti nella città e che nel passaggio.

Attraverso di essi, viene concepita una forma di appropriazione che non implica in sé l’aspetto della proprietà, ma si configura in quanto responsabilità: gli spazi pubblici sono il prodotto dei corpi che lo attraversano (Castelli, 2016), che non solo li producono attraverso pratiche territoriali, che ne ridefiniscono i confini, gli attraversamenti e le possibilità di accesso, ma in essi svolgono un lavoro che può essere considerato come di riproduzione. In particolare, come

evidenziato dal pensiero femminista, le pratiche di cura, posta al di fuori dal binarismo funzionalista che ne fa il polo debole, contrapposto alle pratiche (maschili) del potere, la cura è politicamente significativa nel momento in cui, sconfinando oltre l'ambito del mantenimento dell'ordine, ma generano nuovi conflitti e diventano un elemento di costruzione di un'alternativa alla configurazione dei rapporti presenti (Federici, 2012).

In questo modo si crea una continuità tra questi gesti, ausiliari dal punto di vista dei loro stessi realizzatori, ma esemplificativi di un rapporto e di un atteggiamento più ampio, e la disciplina stessa, nel modo in cui è realizzata.

Non suoniamo più per strada, a Padova, da quando c'è stata la vicenda della multa... [...] capita ogni tanto di avere situazioni così... Ci ha invitato a suonare qua, a fare questa jam proprio lui [*si riferisce al proprietario di una pizzeria al trancio, molto frequentata da studenti per la sua posizione, in prossimità di due aule studi e a un locale molto popolare, nda.*] quindi teniamo un piedino dentro... Una mano sul frigo delle birre più che altro [*ride, e nel frattempo prende due bottiglie, nda.*], in modo che se ci fossero controlli non abbiamo problemi. È un modo per divertirci, ma anche per andare contro il regolamento senza senso di questa città e per fare del bene al quartiere, che tanti considerano ancora una brutta zona, malfamata, altri un dormitorio di studenti squattrinati. Noi con un po' di musica ce ne prendiamo cura, diciamo. Così speriamo, almeno (Dario, musicista).

In questo senso, la cura che viene data agli spazi nel momento in cui, attraverso le pratiche effimere e nella definizione della loro impronta, tra tentativi di visibilità e attenzione alla preservazione dell'ambiente, è agita contemporaneamente nei confronti del sito specifico e di spazialità più vaste, come può essere un quartiere o l'intera città.

Riappropriarsi di uno spazio attraverso atti di cura non vuol dire esclusivamente agire forme minute e quotidiane di mantenimento e trasformazione, affiancando e sostituendo le pratiche per esso pianificate, ma anche una forma di conoscenza differente, immediatamente connessa con la vicinanza e con la partecipazione a una costruzione della spazialità nell'agire.

Ci siamo accorti di come il terreno di questo parco [*parco Fistomba, dove si è svolta la conversazione, nda.*] fosse cambiato, strano... Sembrava sempre più molle... In realtà non era male come sensazione, ci facevamo le quadrupedie e avere una base... morbida... era piacevole, si lavorava anche muscolarmente meglio. Però abbiamo capito che era cambiato, e dopo due piogge ci metteva sempre tantissimo ad assorbire l'acqua, rimaneva una palude. Abbiamo avvisato il Comune, scrivendo una mail, due, tre... Mai risposto. Parlando anche con i ragazzi della *slack*, che conoscono forse meglio di noi, ci sembrava strano... Abbiamo preso allora dal cantiere qua vicino tre transenne, chiuso noi, in modo che nessuno si impantanasse,

e soprattutto per rendere visibile il problema: chi chiude il cancello la notte, vedendo transenne e cartelli che avvisano del problema avrebbe fatto qualcosa, pensavamo... Le prime volte, per nulla. Addirittura, spostava le transenne, che i *liner* che si ritrovavano lì più spesso rimettevano al loro posto. Poi ha iniziato a puzzare. Si era rotto il tubo della fognatura che passava lì sotto... Prima usciva del liquame, non voglio neanche pensare dove mettevo le mani, che ammorbidiva il terreno, poi deve essere scoppiato e fatto un casino. Ci hanno lavorato una settimana prima di riaprire il parco. (Corvo, *freerunner*).

Questo episodio, in cui sia *freerunner* sia *liner* si sono accorti di una variazione del terreno su cui sono abituati ad allenarsi, può essere considerato come un'attenzione, sviluppata anche attraverso tentativi di intervento, sia attraverso un richiamo dell'autorità istituzionale competente, sia attraverso forme dirette, di "diagnosi" del problema e di immediato intervento: in questo, la riappropriazione si mostra nel modo più evidente come territorio. Infatti, i ragazzi, riconoscendosi e rivendicandosi una competenza e una conoscenza dello spazio diretta, sorta in esperienze in prima persona e dalle interazioni con gli altri soggetti che attraversano i siti, decidono di agire una forma di governo di uno spazio collettivo, stabilendone al suo interno un confine, delimitandolo e impedendone l'accesso, considerandola come la scelta migliore non solo per sé, ma per lo stesso parco e per le persone che lo vivono.

La legittimità di questa pratica è data da una conoscenza che, oltre ad essere parte delle pratiche, riconsidera la stessa sensorialità dello spazio: alla visione del controllo, spesso distaccato, viene contrapposto l'ascolto e il tatto dato dalla presenza quotidiana (Cooper, 2013).

Attraverso la pratica, composta anche dall'attenzione alle caratteristiche e alle condizioni della spazialità con cui si relazionano nel corso degli allenamenti e delle esibizioni, generatosi dal ruolo attivo che la materialità ricopre nello sviluppo delle discipline e delle attività, genera un sapere pratico, composto dalle sensazioni, dalla capacità sensoriale di percepire, ricordare, confrontare, acquisendo capacità nel gestire le situazioni e nel preservare i propri luoghi nel modo migliore.

Ci sono degli accorgimenti, per così dire, ambientali che mi premuro di avere. Il sapone, deve essere di un certo tipo, per questioni di sicurezza, diciamo diretta, sul contatto... Può finire negli occhi, i bambini possono ingerirlo [...], e poi anche per come lascio il posto dopo che ho lavorato. Non potrei, ma mi sposto sempre un po', perché ogni tanto controllo [...] ecco, mi hai visto, controllo con il piede quanto sapone rimane a terra, perché non voglio che si scivoli, o che comunque rovini: sono quasi sempre davanti al Pedrocchi, non un posto qualunque. Poi in realtà faccio lo stesso ovunque, per abitudine, educazione anche, cura, siecco. Senza dire chissà

che, ma io mi posso accorgere di cose che uno non vede, magari non sente neanche, quindi lo faccio, semplicemente (Guido, artista).

Queste forme di cura, come vedremo, spesso neanche particolarmente evidenziate dai praticanti nelle loro narrazioni della disciplina o giustificate in base a finalità e motivazioni divergenti, che coinvolgono abitudini, dati per scontato, sensibilità personali, “senso civico” o istanze ecologiste, evidenziano un più generale modo di abitare, che è anche un sentire e percepire, lo spazio pubblico.

4.7 I pubblici come legittimazione e l’(in)visibilità dello spazio pubblico.

L’intero capitolo, nella sua continua tensione tra normatività e resistenze, è sviluppato intorno alla dimensione politica degli usi degli spazi e, in particolare, nel modo in cui viene ridefinita, a partire dai corpi che realizzano le pratiche, la concettualizzazione del pubblico nel contesto urbano. Dopo aver visto nell’ultimo paragrafo i modi in cui, intorno ai siti specifici vengono realizzate delle pratiche di cura e di trasformazione dello spazio, inserendosi in uno sguardo territorialogico, che parta dagli atti e dalle relazioni nei luoghi per rileggere il concetto di spazio pubblico.

Sviluppato in concezioni teoriche ed usi empirici plurali e, non di rado, contraddittori, fondati su differenti tradizioni e approcci disciplinari, il concetto di spazio pubblico si pone allora come indiscutibilmente centrale nelle scienze sociali: dalla sociologia alla geografia umana, dalla filosofia politica all’urbanistica. Nonostante qualche encomiabile sforzo di dare sistematicità agli studi presentati (ad esempio, Weintraub, 1997), appare impossibile arrivare a una sintesi della produzione accademica sul tema dello spazio pubblico, anche solo per individuare una definizione minima e pragmatica. A questo, si aggiungono i significati e gli usi del termine nel linguaggio comune che, interagendo con i dibattiti teorici e le politiche, influiscono rilevantemente (Staeheli e Mitchell, 2007).

Il dibattito intorno allo spazio pubblico è, negli ultimi dieci anni, riemerso con forza dopo un periodo, a cavallo del cambio del millennio, in cui la produzione si concentrava intorno all’idea della “fine dello spazio pubblico”, con una tradizione che, a partire dalle critiche postmoderne che hanno seguito il lavoro fondamentale e anticipatorio di Sennett (1977), e che è stato ripreso nel parlare della commercializzazione della città e della depoliticizzazione della piazza.

Senza voler essere esaustivi dell’ampia letteratura che negli ultimi anni è stata sviluppata, proverò ad evidenziare come lo spazio pubblico sia stato affrontato a partire da due prospettive

differenti: la prima, forse la più radicata nella teoria sociale, quantomeno nella prospettiva sociologica, mette l'accento sul secondo termine, concentrandosi principalmente intorno alla definizione di "pubblico", mentre lo spazio si limita ad esserne una metafora, o al più una sua ricaduta sostanziale e localizzazione. In questa prospettiva, rientrano in particolare i lavori rivolti a una definizione generale del termine, nelle sue caratteristiche e nelle formazioni, indicate con uno scopo normativo, nella costruzione di un modello teorico sul quale applicare principi di attuazione e strumenti diagnostici per verificarne lo stato e le evoluzioni (Rossi, 2008). A questa prospettiva si contrappone una seconda lettura, che parte da una concezione che considera lo spazio pubblico a partire dalla fenomenologia dei processi che lo attraversano nel quotidiano e agli sguardi critici, che si propongono di ricostruire e illuminare le microfisiche dei poteri (Foucault, 1977) che si strutturano nei processi urbani e nell'organizzazione spaziale del pubblico. In cui il punto di partenza è la materialità dello spazio concreto e delle forme sociali e culturali che in esso si situano, lo modificano e lo significano. In questa seconda concezione del termine, l'essere pubblico viene considerato come un processo costruito nei conflitti e nelle negoziazioni generati nelle geometrie di questi attraversamenti spaziali. Lo spazio pubblico non è mai pensato al singolare, prodotto di una definizione normativa, ma piuttosto un prodotto instabile e temporaneo (Landes, 1988; Cenzatti, 2008). I processi che si sviluppano nello spazio urbano hanno come loro prodotto, sempre parziale e dinamico, e risultato un "pubblico minore" (Bianchetti, 2011) che caratterizza ed emerge da uno spazio in continuo cambiamento, aperto, affollato, disordinato, incompleto (Amin, 2008: 8).

Questa seconda prospettiva, per il suo stesso approccio, è molto più aperta e meno coesa nella comprensione dei processi, a partire dal suo radicamento nelle relazioni e nell'approccio più situato e contestuale. Al contrario, l'altra prospettiva, quantitativamente predominante, ha un'origine teorica ben radicata nel pensiero di un autore: Jürgen Habermas. Il filosofo tedesco non si è pressoché mai occupato di spazi urbani né, letteralmente, di spazio pubblico, ma è stato ed è ancora il riferimento più alto per numerosi lavori che applicano agli *urban studies* le caratteristiche che attribuisce alla sfera pubblica come agire comunicativo⁶². Riprendendone la

⁶² Questa tradizione teorica è fortemente consolidata e il passaggio tra "sfera pubblica" a "spazio pubblico", per quanto non banale, non può essere visto come teoricamente inadeguato. Come lo stesso Habermas, e soprattutto alcuni suoi commentatori (ad esempio, Rasmussen, 1993; Privitera, 2001) hanno evidenziato, il termine originale *öffentlichkeit*, di non semplice traduzione, sia da intendere come un processo aperto, più che come suggerito dalle traduzioni italiane e (soprattutto) inglese di "public sphere". L' *öffentlichkeit* non è, dunque, "un oggetto sociale", con i suoi confini e una sua ecologia, che appartiene a un campo specifico quale l'agire comunicativo, ma è un processo più ampio, che indica una processualità e che può essere teoricamente applicato anche a fenomeni diversi rispetto a quelli della sua genesi teorica e al campo di applicazione originario, rispetto al quale non è circoscritto.

critica all'opinione pubblica (1962), vengono riprese le caratteristiche della sfera pubblica ed applicate allo spazio, anche attraverso l'espansione di quei riferimenti spaziali della pubblicità (pur essendo residuali e spesso metaforici), quali i caffè settecenteschi, le redazioni dei giornali di stampa libera borghese, le sale da musica e i teatri, trasformandoli da esempi storicamente situati a proposte di modello normativo. Questo passaggio è considerato come uno dei più critici dell'approccio: quanto viene preso a modello di una costruzione normativa, metro di misura della pubblicità e punto di verifica della tenuta teorica dello spazio pubblico, è stato più volte criticato nella sua ricostruzione storica, che evidenzia come le dinamiche nei caffè fossero molto più complesse e "meno pubbliche" di quanto presentato in questo approccio (Laurier e Philo, 2007). Lo spazio pubblico viene quindi definito come uno spazio nuovo, distaccato sia dallo spazio statale dell'istituzione, sia dallo spazio privato e domestico, autonomo, costruito e pensato per essere utilizzato collettivamente e al di là degli interessi privati, luogo del confronto e del dibattito, in cui si regola il vivere civile, rendendo il principio di razionalità un elemento costitutivo (Vecchio, 2011).

L'approccio che si ispira (più o meno in maniera diretta e coerente) ad Habermas hanno il merito di togliere il dominio analitico da una lettura istituzionale e legale connessa allo statuto giuridico di proprietà e di gestione dello spazio (Khon, 2004). In particolare, portare fuori da questo dibattito sullo statuto legale di pubblicità comporta uno slittamento rilevante: lo spazio pubblico non è il contrario di spazio privato, ma al contrario il pubblico ha luogo dalla compenetrazione tra i due opposti di privato e statale, dal quale è emerso, nella modernità, come spazio autonomo. Il contrario più corretto, in questa interpretazione è quello di "segreto", venendosi a definire intorno alla accessibilità per tutti, che dovrebbe essere declinata sia in termini formali e procedurali, sia sostanziali: ogni cittadino deve contemporaneamente poter essere nello spazio pubblico e poterne determinare le caratteristiche e nel suo superamento dialettico dell'interesse personale. La contrapposizione con la segretezza, insieme all'accento posto alle procedure, rende inoltre indissolubile il rapporto tra pubblicità e visibilità (Brighenti, 2010b; 2010c).

In maniera complementare, il limite della prospettiva spazialista allo spazio pubblico è quella di dare strumenti importanti per comprendere, sia genealogicamente sia nelle sue dinamiche quegli spazi che vengono a costituirsi come pubblici, ma offre pochi strumenti per comprenderne le forme e le trasformazioni in termini teorici, se non nella specificità delle dinamiche situate. Se fino ad ora nel capitolo si è seguita questo tipo di approccio, mi sembra ora utile evidenziare allora come lo spazio pubblico agito e prodotto dalle pratiche effimere

non sia interpretabile attraverso l'approccio habermasiano. Come si vedrà, attraverso questa comparazione, a partire dalle frizioni con questa prospettiva, non solo le pratiche della ricerca costruiscono su caratteristiche differenti uno spazio pubblico, ma mettono alla prova delle dinamiche e delle politiche di territorializzazione che attraversano i contesti urbani, evidenziando come lo spazio pubblico, come usualmente inteso, sia attraversato da soglie sociali e da processi di esclusione (Bertoni, 2018).

Come ho già avuto modo di mostrare, il concetto di spazio pubblico è particolarmente rilevante per tutte e tre le discipline, che ne fanno un punto centrale e costitutivo delle proprie pratiche. La realizzazione degli allenamenti e delle esibizioni in spazi urbani contesi con altre attività ed altri usi vengono pensati come pratiche legittime proprio a partire dal fatto che lo spazio è pubblico e quindi aperto a tutti. Strade, piazze, parchi, vengono visti come luoghi non riservati e non esclusivi, in cui possono essere realizzate attività differenti rispetto a quelle programmate proprio in merito alla loro pubblicità. Prima ancora che un elemento definitorio della disciplina in sé, in queste pratiche il luogo pubblico caratterizza le azioni e le attitudini, il modo di pensare la propria attività e di pensarsi non solo come praticante, ma anche come soggetto che abita ed attraversa la città.

Questo può valere, in modo abbastanza evidente per il parkour, che nella sua definizione più basilare non è altro che un modo per spostarsi da un luogo all'altro, usando le strade e i loro oggetti in tutti i modi possibili in un movimento efficace nel raggiungere lo scopo dello spostamento; ancora più esplicito con le performance artistiche, che come abbiamo detto, in base alle concezioni possono essere pensate come arti di strada o arti in strada ma che, in ogni caso, fanno dello spazio pubblico un elemento centrale sin dal nome: la dimensione peculiare, intorno a cui, come abbiamo visto si intrecciano significati ed immaginari della disciplina parte proprio dalla sua realizzazione in pubblico, come intervento di condivisione e pubblicizzazione della cultura e come forma di espressione che, dallo stesso trovarsi in contesti pubblici, con il passare dei secoli ha preso la sua forma e i suoi linguaggi.

La ricerca etnografica mi ha permesso di notare come, anche nello *slacklining*, la dimensione pubblica sia assolutamente centrale:

Un signore in bicicletta si avvicina ai ragazzi che stanno facendo *slack* a Terranegra, nella parte di parco più vicina all'argine del fiume: è una bella giornata e quella posizione è ottimale, permette a chi non si sta esercitando di stare seduto sul prato, bevendosi una birra, prendendosi il sole... [...] Mi accorgo solo con un po' di ritardo dell'arrivo di un signore, sulla sessantina, in bicicletta. Ha chiesto prima informazioni su cosa stiano facendo i ragazzi, che

tipo di attività è, da quanto la fanno, se vengono spesso in quel posto, mi dicono. Tutte queste domande, a cui rispondono un paio di ragazzi me le sono perse, occupato come ero a parlare con Annalisa. Ci accorgiamo di tutto questo quando sentiamo Golia alzare la voce: “senta, ora, questo è uno spazio pubblico e i parchi sono bene comune...” dice irritato. Ci giriamo, e lo stesso fa Teo, che con due falcate è già sul posto, a fare da paciere. Yaza allontana con una scusa Golia, e lascia l’amico a parlare con il signore, nel mentre mi avvicino anche io. [...] si scoprirà che lavora in un ufficio tecnico del Tribunale delle Acque, l’ufficio che si occupa dei fiumi e degli argini e che contestava ai ragazzi una pratica non autorizzata. Il suo sfogo andrà avanti, riprendendo quella che chiama “una visione semplicistica del biondo...”, Golia appunto, ai quali Teo da un lato, più per allontanarlo che per convinzione, dava ragione formalmente, ma cercando di evidenziare come, all’interno di un parco tra le differenti attività presenti, anche grazie alla cura e all’attenzione con cui viene realizzata, meno lecita delle altre (nota etnografica, 11 aprile 2017).

A partire da questo episodio e dalle conversazioni che ne sono seguite, il richiamare il diritto di poter stare e di utilizzare uno spazio pubblico è continuamente reclamato, al di là delle differenti strategie nel parlare con il signore che si poneva come un’autorità e che, almeno potenzialmente, aveva degli strumenti per creare problemi ai ragazzi.

La definizione legale dello spazio non è particolarmente rilevante nelle argomentazioni dei partecipanti delle tre discipline, anche se usualmente i partecipanti sono ben informati a riguardo, condividendo tra loro anche informazioni riguardo le proprietà, i diritti e le regole di accesso, le responsabilità della gestione. Nonostante questa preparazione, spesso formatasi nel tempo, misurandosi con controllori, istituzioni e proprietari, lo spazio pubblico viene, in modo molto interessante, concepita direttamente come uno spazio che si pone come aperto e accessibile a tutti. Pur essendo una definizione che si radica nel senso comune, i suoi elementi sembrano informare e dialogare direttamente con le prospettive habermasiane: l’essere uno spazio pubblico prevede che esso possa contenere ogni scopo e che interessi privati o specifici di gruppi particolari non possono limitarne l’accesso. Attraverso le pratiche, viene data per scontato che quelli che si vogliono come spazi pubblici lo possano essere anche nelle loro caratteristiche mettendo in critica politiche di *governance* che restringono i soggetti e le occasioni in cui poter beneficiare della presenza di questi spazi.

Al tempo stesso, le discipline producono spazi, riappropriandosene e sottraendoli non a un’attività o a un gruppo specifico, ma al piano della programmazione e della scalarità dello spazio urbano che, come abbiamo visto, organizzano lo spazio in territorio e fondano delle

soglie di accesso in base a criteri che si strutturano in base alle contese spaziali e sulle concezioni e i modi di vedere i corpi.

Inventando un uso alternativo di un oggetto che viene esperito, mostrato e suggerito dai corpi in movimento. Diversi i lavori hanno evidenziato come attraverso queste discipline vengano ad essere prodotti spazi pubblici: già nel paragrafo 1.1, ricostruendo lo stato dell'arte della ricerca si era evidenziato il nesso, tracciato nella ricerca sociale tra *lifestyle sports*, politica e spazi pubblici, che Atkinson (2009), nel suo lavoro limitatamente al parkour, ma estendibile a tutte le pratiche che, nella sua prospettiva, generano un posizionamento politico a partire dall'*anarcho-environmentalism*.

I *traceur* mettono in discussione i parametri ideologici e le strutture disciplinanti che vengono prodotte socialmente nello spazio urbano, mostrando come siano saturate di potere e ambientalmente patologiche (ibid: 129).

Le pratiche offrono modi differenti per poter vedere un parco, i suoi alberi, lo spazio circostante suggerendone usi impensati, di trovare percorsi alternativi, più veloci o anche più divertenti dove passare nei tragitti quotidiani. Non solo, come ben evidenzia Bornaz (2008) ogni praticante che sperimenta un nuovo sito apre una possibilità per tutti gli altri, rendendo lo spazio e il lavoro che su di esso viene fatto come un elemento comune nella comunità dei praticanti, ma più generalmente, possono essere condivisi con chiunque li veda e, al tempo stesso, suggeriscono di guardare diversamente e poter individuare altri scopi ed altri usi non solo in quello specifico sito, ma in ogni spazio urbano, evidenziando opzioni creative tra le maglie della pianificazione (Ameel e Tani, 2008). Allo stesso tempo, come abbiamo visto anche nei paragrafi 9 e 10 del capitolo precedente, attraverso le pratiche vengono creati dei territori sonori e affettivi che non si limitano al sito stesso in cui la pratica è corporalmente realizzata, ma si estendono alle aree circostanti, e possono contribuire a rendere più "centrale", godibile, piacevole un angolo o un'area prima poco frequentata, dimenticata o non notata.

La realizzazione della dimensione pubblica nelle riappropriazioni create dalle pratiche effimere non può mai essere considerata come pienamente e stabilmente realizzata: questo accade sia per la sua interstizialità, attraverso la quale le pratiche si collocano al margine di altri territori, più consolidati e potenti, sia per le dinamiche di potere che attraversano le stesse comunità dei praticanti.

Le riappropriazioni territoriali, infatti, non possono essere lette come spazi completamente lisci in contrapposizione alle striature della città (Deleuze e Guattari, 1980). Al tempo stesso, si può

in esse riconoscere il merito di suggerire, attraverso il movimento, un modo differente di intendere lo spazio in un modo più esperienziale e situato di quello che sarebbe suggerito dalla pianificazione e dal governo di corpi e di spazi che viene sempre agito a distanza ed in assenza: le discipline della ricerca mostrano uno spazio concreto, percorribile, precedentemente posto fuori dal regime del visibile, e facendo ciò aprono la possibilità di vederne altri, al tempo stesso reali-ed-immaginati (Soja, 1996).

È un pensiero che mi sono fatto ultimamente questo, anche a partire dalla tua ricerca sai? Non avevo mai pensato a come possiamo essere visti, ma mi piace immaginare che mentre facciamo una *highline* tra due palazzi, chi passa non solo ci guardi e apprezzi, che so, quanto è bravo il vez che la cammina tutta, ma magari può anche pensare “guarda, io li riesco ad immaginarmi solo i cavi dell’elettricità e i piccioni, loro hanno pensato di poterci camminare”. Magari fa pensare per un attimo a quante possibilità ci neghiamo perché siamo troppo abituati a cercare i ponti già fatti da altri, sarebbe molto bello... (Saverio, *liner*).

L’accesso allo spazio pubblico di cui parla il traceur è dunque creato e mantenuto quotidianamente attraverso la pratica, il che fa sì che le procedure per averne accesso e poterne disporre e modificare siano tutt’altro che generali, bensì profondamente situate nella specificità del contesto e incorporate dalle pratiche che ne sono alla base.

Tia interrompe allora il suo allenamento, in modo di spiegarmi meglio questo punto della nostra conversazione. “Lo spazio che usiamo – dice – è prima di tutto lo spazio nei nostri occhi. Perché non ce n’è, le cose uguali sono differenti: un salto di un metro e mezzo sai farlo, senza problemi. No? Ok. Se però in quel metro e mezzo c’è un’aiuola con il prato, oppure dell’asfalto, oppure un dislivello di un metro, oppure un vuoto di cinque... Cambia quel metro e mezzo? Vieni qua a vedere [...]. Dal muretto non interessa quello che misuri con il metro, o coi passi. Interessa quello che vedi e la *strizza* che provi nel fare un esercizio o nel rifiutarlo. Ti alleni per cambiare il modo di guardare, di contare, di capire come muoverti. Quello che è approssimativo diventa preciso” (nota etnografica 24 settembre 2016, Trib).

Lo spazio pubblico prodotto da queste discipline è allora sempre processuale, in connessione con saperi incorporati e con criteri di visibilità che lo rendono al tempo stesso accessibile ad altri soggetti e strettamente connesso all’esperienza e al momento stesso in cui viene performato. A partire dai corpi, viene creata una relazione con lo spazio nel momento stesso in cui esso viene attraversato da essi vengono a generarsi domande riguardo a chi appartenga, chi può abitarlo e quali altri usi possono essere pensati e sperimentati, quali desideri possono manifestarsi in questa connessione. Lo spazio pubblico in questo aspetto è ben lontano dall’essere astratto e generale, ma è immediatamente corporeo ed appassionato (Castelli, 2016).

Attraverso lo spazio, insomma, si dipana una dimensione costruita e processuale dell'apertura e della pubblicità di una piazza, di una strada, di un giardino. Nuovi spazi si aprono, a patto che si sia in grado di raggiungerli: con lo sguardo, nella concezione e nel disvelamento delle loro possibilità, e con le braccia e le gambe, attraverso le abilità che permettono di realizzare l'intuizione e di attraversare lo spazio fisicamente nel modo pensato. Lo spazio diventa quindi pubblico in quanto attraverso la pratica diventa "leggibile" ed in quanto tale, nel suo essere letto, diventa comunicabile. Considerati gli elementi di riappropriazione e nella sua capacità di interrogare gli usi progettati dello spazio, la comunicazione degli spot non può però essere lineare e aperta indistintamente, ma è organizzata secondo soglie di apertura basate sulla competenza, e al tempo stesso su meccanismi di fiducia e di controllo:

Lollo: Qualcuno si allena fuori oggi?

[cinque messaggi di traceur e traceuse che rispondono che ci sarebbero e chiedono dove si pensava di andare, *nda.*]

Lollo: fatta: 16.00, Trib!

Albe: ok! Vicino alla fiera, right?

Filo: non è il tribunale!

Albe: ah. E allora?

Lollo: *pvt!*

(conversazione a un post Facebook, 14 ottobre 2015, in un gruppo chiuso).

In questo breve estratto, ad esempio, si vede come, anche in un gruppo chiuso, al quale si può avere accesso solo dopo che la propria richiesta è stata accettata da uno degli amministratori, gli spot in cui i traceur si alleneranno non vengono mai indicati dando indirizzi e posizioni precise, e quando è necessario, come in questo caso con Albe, che non vive in città, l'informazione viene data solamente in via riservata, attraverso un messaggio personale (come indica, in gergo, l'espressione *pvt*, abbreviazione di "privato"). Al tempo stesso, chiunque sia inserito nel contesto del *parkour* padovano, ha presente dove si troveranno. A non essere comunicata, dunque, non è l'informazione in sé, di dove i traceur si troveranno: ad essere negata è la mappabilità del loro spot (Miller, 2006). Non è l'informazione ad essere riservata, ma il codice culturale necessario nel comprenderla e nell'orientarsi ad essere controllato. Un altro esempio, con una seconda suggestione proveniente dai social media:

Jack dopo un bel po' di tempo torna a suonare a cappello senza averne i permessi: il diverso tipo di regolamento di Bologna e la facilità (almeno per quanto riguarda lui, e in generale paragonato a quello di Padova) a ricevere i permessi per suonare, non ha mai sentito l'esigenza

di andare fuori dalle modalità previste istituzionalmente ma, questa volta, grazie all'improvvisata di un amico napoletano, di passaggio in città, decidono di andare a suonare in piazza. Considerato che ha un certo seguito, come abitudine avvisa sulla sua pagina Facebook del concerto ma, vista la modalità, ha scritto un messaggio molto più enigmatico... "Giovedì, per le strade di Bologna, con il mio *partner in crime*, dalle 16! Dove? Questa volta scopritelo voi". [...] mentre mangiamo, nel bar della piazza in cui poi i due ragazzi suoneranno, Jack prende il cellulare e su Facebook registra un video in diretta, inquadrando Antonio mangiare e poi "aprire" l'inquadratura sulla piazza, cercando di dare indizi a chi potrebbe voler passare ad ascoltarli (nota etnografica, 3 agosto, Bologna).

In questi due piccoli episodi, la pubblicità dello spazio che i praticanti cercano di produrre con le proprie attività sono sviluppate in un modo originale: ad essere rivista e completamente ribaltata è la caratteristica della trasparenza, che in una definizione classica si vorrebbe fondante e definitoria dello spazio pubblico. La trasparenza dovrebbe essere, in altri termini, una forma di leggibilità (Scott, 1998): il fatto che uno spazio pubblico sia trasparente nei suoi processi implica non solo che sia accessibile a tutti, ma che il modo in cui questo avvenga sia standardizzato per ogni soggetto, senza differenziazioni nelle opportunità e nei percorsi richiesti per raggiungerlo.

Come si è avuto modo di vedere nel terzo paragrafo di questo capitolo, le pratiche effimere devono trovare i modi per muoversi all'interno di una pratica di territorializzazione realizzata da istituzioni di sorveglianza, che agisce principalmente attraverso un controllo che è in primo luogo produzione di sapere e conoscenza dei contesti, dei soggetti, degli episodi, in un'epistemologia poliziesca dell'ordine pubblico (Foucault, 1978; Gargiulo, 2015). Il criterio di trasparenza si convertirebbe allora in una forma di mappabilità, di individuazione e di controllo continuo, anche a distanza che contribuirebbe ulteriormente a marginalizzare proprio le modalità più resistenziali ed effimere delle pratiche.

Le pratiche devono allora trovare un equilibrio rispetto al proprio rendersi visibili nello spazio pubblico, trovando un modo per essere eseguite (e prima ancora, come abbiamo visto, per organizzarsi nei ritrovi e pubblicizzare a chi interessato) che si ponga in un rapporto ambiguo e dinamico tra il mostrarsi e il nascondersi, facendo sì che il pubblico delle discipline possa essere il più ampio e generalizzato possibile, senza però attrarre l'attenzione di sguardi inopportuni che si convertano in pratiche di sorveglianza che possano limitarne l'esecuzione e reprimerne le possibilità generative, a partire proprio dalla pubblicità dello spazio.

Le forme di riappropriazione sviluppate dal margine possono svilupparsi attraverso un rifiuto della centralità dato dalle politiche e dalle progettazioni urbanistiche (Lancione, 2016) e, per questo, richiedono una gestione del segreto, a partire dai quali i praticanti possono approfittare delle mancate giustapposizioni tra le attività scalari e i loro vuoti.

Nelle pratiche realizzate nello svolgersi dei praticanti, lo spazio non solo è pubblico (o, talvolta, reso tale proprio a partire dalle riappropriazioni), ma è segretamente pubblico (Taussig, 1999; Bertoni, 2018): tale espressione, paradossale per una concettualizzazione classica del pubblico, permette di comprendere le pratiche marginali e le riappropriazioni tattiche dei siti in cui si realizzano. Queste avvengono nel momento stesso in cui i praticanti riconsiderano la pubblicità non nei processi di generabilità e negli sforzi di trasparenza, ma piuttosto attraverso l'uso del suo contrario definitorio, in processi che trovano la loro vitalità, efficacia e comunicabilità nell'opacità (Dean, 2001). In questo modo, nel *parkour* si cerca di risignificare i propri spot sottraendosi al funzionamento dei dispositivi sociali e tecnologici che producono, congiuntamente, controllo e spettacolo.

Anche se, come abbiamo visto, nelle argomentazioni utilizzate dai praticanti, lo spazio pubblico non viene problematizzato, e ripresa in maniera automatica, come se ne fossero una semplice possibilità già prevista, le pratiche effimere riscrivono lo spazio pubblico non solo nella sua dimensione situata, ma nelle stesse caratteristiche definitorie. Negli usi molteplici degli spazi urbani contesi, lo spazio pubblico non è pensato come uno spazio piano, ma come una soglia, dai confini non perfettamente definibili ed opachi, in una zona che contempla interno ed esterno ma non prevede dicotomiche distinzioni tra i due, valorizzandone più la processualità e la porosità che la loro costituzione (Ponzi e Gentili, 2012). La produzione della dimensione pubblica avviene così fuori dal piano normativo e fuori dalla trasparenza procedurale, ma è elemento sospeso tra teoria e pratica, tra territorio e rappresentazione, tra immaginato e materiale (Giaccaria e Minca, 2012).

Lo spazio urbano è, infatti, quasi per definizione, lo spazio della prossimità spaziale (Young, 1990) e trae la sua vitalità nella pluralità delle esperienze, che ne fanno luogo della negoziazione e del conflitto (Loda e Hinz, 2011), ben lontano dalle pretese normative e generalizzanti, che sono piuttosto fondati sulla specificità dello spazio pubblico borghese ed europeo (Mitchell, 1995; Marne, 2001).

Se lo spazio pubblico come esemplificazione territoriale della sfera pubblica habermasiana potrebbe (eventualmente) essere mostrato da quegli spazi che si vogliono, per la loro stessa

programmazione, come pubblici, il modo di interpretarli da parte effimera richiede un altro livello di interpretazione del concetto, che sia al tempo stesso meno romanticizzato (Koch e Latham, 2011) e astratto (Sheller e Urry, 2000).

Lo spazio pubblico del parkour, così come di molte altre pratiche che attraversano lo spazio in modo tattico, è pubblico nel momento stesso in cui rimane come una zona di “mutamento, passaggio, straripamento” (Benjamin, 2000). Parlare di spazi “segretamente pubblici” del parkour permette il riconoscimento di processi quotidiani di costruzione dello spazio conflittuale e resistenziale piuttosto che partecipato e deliberato (Mitchell, 2003); contemporaneamente, mette in discussione una rappresentazione razionalista dei processi urbani, riconoscendone le dimensioni immateriali e discorsive, che fanno sì che a fianco al pubblico come campo politico di legittimazione e di appropriazione si costituisca, attraverso pratiche corporee ed emotive, anche una “atmosfera di pubblicità” (Anderson, 2009), che generi spazialmente un territorio di affettività (Brighenti, 2010b).

Cap 5. Corpi (in)visibili: discorsi e conflitti sul corpo in pubblico

Nei capitoli precedenti mi sono soffermato sull'evidenziare come, all'interno di contesti contesi tra pratiche, scopi e soggetti differenti venga prodotto da una serie di pratiche effimere, ed in particolare da discipline ludiche, espressive ed artistiche, venga prodotta una spazialità imprevista nel contesto urbano, in modo che non risponda alle sue pianificazioni e al suo controllo. Nelle contese spaziali, come si è visto, il rapporto tra pratica e spazialità si sviluppa su piani differenti: dal modo in cui gli eventi, attraverso i quali i luoghi vengono generati dalla pratica nel suo inserirsi materialmente, simbolicamente e narrativamente in un sito da un lato, il territorio inteso come delle pratiche che tracciano, controllano e regolano i confini: come si è visto, questi processi sono processi situati nel contesto spaziale e sociale in cui avvengono, in diretta relazione e connessione con le dinamiche specifiche ma al tempo stesso attraverso costellazioni di movimenti date dai differenti spostamenti individuali dei soggetti, nel loro modo di combinarsi e di essere selettivamente composti, così come da immaginari, propri delle narrazioni e delle costruzioni delle pratiche, così come immagini svariate, provenienti dalle fonti più diverse tra media, cinema, musica che definiscono elementi di definizione dei territori e delle forme di controllo, così come di processi economici e politici che definiscono territori specifici che normalizzano le discipline, comportandone una festivalizzazione.

Come si è visto nel quarto capitolo, i processi di territorializzazione si muovono in dinamiche in cui le contese dello stesso sito, in negoziazioni che lo frammentano spazialmente o temporalmente, vengono riletti politicamente, evidenziandone la dimensione conflittuale, che attraversa e si struttura intorno a processi di domesticizzazione dello spazio e meccanismi di espulsione e marginalizzazione attraverso le politiche in nome del decoro, con le sue forme di istituzionalizzazione, applicazione e diffusione. A partire dalle discipline, segue un processo di costruzione di forme resistenziali attraverso forme di dissenso più o meno organizzate, così come pratiche minute e diffuse, in cui i soggetti si muovono manipolando, sfruttando spazi marginali e zone d'ombra del controllo per riconquistare e riappropriarsi di uno spazio sottratto dalla normatività dello spazio urbano, fino a riconfigurare nuove modalità per vivere e attraversare lo spazio pubblico.

In queste dinamiche, qui solo velocemente sintetizzate, centrale è la complessa e articolata relazione che lega corpi e spazi urbani, che vengono a costituirsi tra loro e che diventa un punto di accesso alle contese spaziali e ai conflitti territoriali, fornendone chiavi di lettura e radicandone le forze e le dinamiche nella concretezza di processi corporei, materiali, sensoriali,

emotivi. Il corpo, inteso come un testo di iscrizione di esperienze, socialmente costruito e prodotto di dinamiche di potere (Dyck, 1997; Grosz, 1994), ed al tempo stesso punto di origine e di comprensione delle esperienze e della creatività e del desiderio che, prova a sottrarsi dalla normatività che definisce il modo dei corpi di apparire, comportarsi ed essere performati nello spazio.

È bene allora evidenziare, ancora una volta, come ogni aspetto che abbiamo sin qua preso in considerazione mettano al centro esplicitamente i processi corporei. Porre al centro le pratiche è connessa a un'attenzione, proveniente dalla tradizione (post-)fenomenologica, a partire dalle quali ogni esperienza è incorporata, il che prevede al tempo stesso sia come il soggetto abbia e sia un corpo (Hudak et al., 2007): al di là della problematica questione dell'essenza del soggetto al di là del corpo nella fenomenologia (evidente nel "avere" un corpo) che ne rivela una radice cartesiana, il punto è centrale a partire dal *practical turn* (Farnell e Varela, 2008) è la possibilità di vedere come il corpo sia al tempo stesso la ricaduta e l'obiettivo ultimo e più profondo dei processi disciplinatori, attraverso il quale è normato e plasmato in base a dinamiche e strutture di potere, disuguaglianza e potere, ma anche la risorsa e la forma dal quale desiderio, intelligenze ed effervescenze si concentrano e si esprimono attraverso movimenti di travalicamento dei confini e di sovversione, interruzione o rottura delle norme.

Se nei capitoli precedenti i processi territoriali sono stati presi in considerazione a partire dalla loro dimensione corporea, in questo ultimo capitolo l'intento è quello di vedere il modo in cui gli usi dei corpi vengono ridefiniti dai processi spaziali e territoriali, all'interno di discorsi che ne riorganizzano la comprensione: prendendo due aspetti, tra loro fortemente connessi, viene evidenziato il modo in cui il modo in cui i corpi sono visti dai pubblici delle discipline si sviluppano tra una spettacolarità connessa alla considerazione di un'eccezionalità dei corpi stessi, nella loro forma e nelle loro capacità e nei movimenti, in una continua sfida alla ricerca del trucco che renda possibile la comprensione di quanto viene visto o a narrazioni che diano spazio ed esprimano la sorpresa, che ne è al tempo stesso un elemento di stupore e di presa di distanza.

Al tempo stesso, i corpi dei praticanti si ritrovano continuamente posti in un discorso che contempla la costruzione di una dimensione, imposta a tutte e tre le discipline della ricerca, di rischio. Intorno a una percezione di pericolosità, i corpi dei praticanti vengono pensati come rischiosi e al tempo stesso a rischio, per la stessa incolumità dei partecipanti, per le persone a loro vicini e per l'ambiente in cui si inseriscono. A partire da questa costruzione dei corpi come rischiosi e a rischio, processi di territorializzazione, di esclusione e di marginalizzazione

vengono radicati in spiegazioni e costruzioni discorsive che direttamente prendono in considerazione i corpi dei partecipanti e, di conseguenza, naturalizza e crea criteri di emergenza nelle politiche che operano sul modo in cui essi possono essere utilizzati in pubblico.

Tanto nel discorso sull'eccezionalità, quanto nel rischio viene evidenziato come ciò che viene visto è un dispositivo che opera su questa connessione tra corpi e spazio, connettendosi direttamente a una dimensione emotiva. Le emozioni si rivelano allora ben altro rispetto a un'esperienza esclusivamente individuale e intima: al contrario, diventano particolarmente utili nella comprensione di come siano discorsi, inseriti in rapporti di potere e informati politicamente (Lutz, 1988; Abu Lughod e Lutz, 1990): la loro dimensione discorsiva comporta che le emozioni sono delle pratiche linguistiche e, al tempo stesso, delle regole ordinarie della comprensione delle relazioni e della complessità del sociale: attraverso le emozioni vengono evidenziati, resi visibili e dicibili determinati elementi, naturalizzate gerarchie sociali (Pussetti, 2005).

L'attenzione ai corpi permette di aprire delle fratture nell'idea di un soggetto neutro, abitante dello spazio urbano "tipo", ma evidenzia come i discorsi territoriali che plasmano il corpo sono differenziati in base alle classificazioni e alle differenziazioni che vengono imposte sulle costruzioni sociali di genere e "razza", così come di classe e generazione nel modo in cui vanno tra loro ad intersecarsi. La parte conclusiva di questo capitolo allora partirà proprio da questo punto di ingresso, in cui il modo in cui nelle discipline i generi, gli orientamenti sessuali e la razza vengono performati, tra riproduzione di disuguaglianze ed articolazione nel movimento stesso della disciplina, attraverso la cui stilizzazione viene invisibilizzata la bianchezza e naturalizzato il genere e le caratteristiche che ad esso sono attribuite. Attraverso il modo in cui *traceuse*, artiste, *liner* oppongono modalità alternative di intendere e di realizzare la disciplina, creando nella loro pratica una forma di resistenza, di reinterpretazione e di conflitto al tempo stesso sulle pratiche e sulle norme spaziali che attraversano l'urbano. Attraverso questo movimento duplice i corpi vengono reinventati in modo originale e creativo, continuando a mettere in discussione non solo le territorializzazioni imposte dalle pratiche di progettazione e di controllo della città, ma anche dalle pratiche ludiche ed artistiche, impendendone una cristallizzazione e ricreando, attraverso la ricerca di questi spazi di resistenza tra normalizzazioni provenienti da forze e contesti differenti, rinvigoriscono la capacità effimera e radicalmente politica delle discipline di mettere in evidenza le dinamiche di potere che agiscono spazialmente sui corpi.

In queste soglie sociali che attraversano spazio pubblico urbano e campo simbolico delle discipline, da chi si ritrova in posizioni marginalizzate reclama una presenza nello spazio pubblico e criteri di legittimità e di comprensione delle proprie pratiche ed al tempo stesso inventa altri modi di utilizzare lo spazio, ripartendo dal travalicamento degli stessi confini, globali ed intimi al tempo stesso (Pratt e Rossner, 2006), che spazializza i territori urbani all'interno degli stessi corpi dei soggetti, definendone materialità e concezioni.

5.1 “Ma tu sei superman!”. L’eccezionalità dei corpi in pratica tra esperienza, incontro e conflitto.

Per poter affrontare l’importanza dei corpi nei processi di (de)territorializzazione dello spazio urbano e nella continua dinamica di contrapposizione tra norma e resistenze che si sviluppa nelle pratiche effimere, mi sembra necessario partire dalla ricostruzione di come appaiono e vengano visti i corpi dei praticanti durante le loro attività. Nel *parkour*, nella giocoleria e nello *slacklining* ci sono degli elementi comuni, all’interno delle pratiche e tra di loro, che attraversano i corpi in movimento e che si caratterizzano essi stessi come un altro territorio. Come Andrucki e Dickison (2015) evidenziano, la divisione gerarchica tra centro e margini viene al tempo stesso definita attraverso i corpi e iscritta su corpi stessi, che diventano la base di processi morali ed estetici, di incorporamenti (Wacquant, 2005; 2013) di posizioni sociali e di diseguglianze. Sui corpi vengono allora agite e performate le sovranità (Mountz, 2017), così come attraverso i corpi si ha luogo a istanze di rivendicazione, a forme di organizzazione e a resistenze.

Seguendo un approccio di derivazione foucaultiana, e soprattutto, riprendendo le lezioni al College de France di “Sicurezza, territorio, popolazione” (1978) e in generale quel filone di lavori che Philo (2012) ha individuato come un “nuovo, più spaziale” pensiero di Foucault, le esperienze corporee sono oggetto di tecnologie biopolitiche che riconfigurano spazi e forme del corpo, rendendolo adatto ai processi economici, territoriali e alle norme delle interazioni e delle relazioni in pubblico.

In particolare, la visibilità dei corpi si iscrive al centro di queste tecnologie: il modo di essere visti, così come quello di vedersi, il rapporto che si crea tra i due punti di osservazione, le contrapposizioni e le incomprensioni, i differenti criteri nel valutare le situazioni sono aspetti al centro della conflittualità sullo spazio. Come andrò ad evidenziare, la comprensione della mutua costituzione dei corpi e degli spazi urbani mette al centro la dimensione pubblica di

entrambi. Seguendo Kurt Iveson (2007), con questo termine si intende sia un “*public address*”, un criterio di pubblicità che, come abbiamo visto in precedenza, viene reinventato dalle discipline, ampliandosi oltre la sfera (e lo spazio) pubblico così come comunemente intesi, sia la presenza di soggetti, gruppi e platee (non esclusivamente umane, come si è visto nel paragrafo 4.4 parlando dei sistemi di videosorveglianza e alla diffusione della produzione di immagini attraverso tecnologie mobili) che costituiscono pubblici e contro-pubblici delle performance nelle discipline e delle relazioni che creano con gli spazi circostanti.

Queste dimensioni del pubblico si configurano come “orizzonti di esperienza” (Negt e Kluge, 1993) o, con altri termini, come pratiche discorsive che plasmano la città (Carpignano, 1999), riorganizzando, in modo al campo della visibilità i corpi e i loro usi, all’interno della definizione di quali aspetti vengono riconosciuti come dati per scontati, che comporta una conseguente esclusione di ciò che non risponde a queste definizioni, attraverso una negazione dell’indefinitezza della pubblicità come processo aperto, creativo e conflittuale, che si sviluppa al di fuori di una presunta universalità dello spazio pubblico che si definisce nella normatività (Warner, 2002).

Nelle discipline della ricerca, un elemento comune del modo di essere viste da parte dei pubblici è l’elemento della straordinarietà dei corpi:

Mi sto abituando al fatto che quando i ragazzi montano le *waterline* al Portello ci sarà del pubblico che si ferma sul ponte, a volte poche persone, a volte invece sembra una piccola folla, una platea di osservatori. Difficilmente ci sono conversazioni dirette tra chi osserva e i *liner*, se non qualche “ooh” nelle cadute più inattese, oppure qualche sporadico applauso. Oggi invece, una scolaresca di bambini delle elementari, penso intorno agli otto o nove anni, passa proprio di fronte ai ragazzi, sul lungargine. Dei ragazzini si fermano, insieme a un’insegnante a fare delle domande. Yaza lanciandogli un’occhiataccia, mi prende da parte, aprendomi una birra e chiamandomi a parte, in modo di sottrarsi dalla conversazione, “non so proprio parlarci coi bambini mi dice”. Nonostante parli con lui, provo ad ascoltare lo stesso le domande incessanti dei ragazzini e le risposte di Teo. [...] In quel momento, Michele scende dalla linea: nonostante stessero convincendosi ad ascoltare le maestre (che pure, in un primo momento, partecipavano alla conversazione) a continuare il loro percorso, i ragazzini gli corrono incontro per chiedergli come ha fatto, quale sia il trucco... Un bambino, in particolare, il più taciturno di tutti lo guarda e conclude le (per lui) eccessivamente lunghe spiegazioni di Michele dicendogli “Sei come superman” (nota etnografica, 9 maggio 2017).

Questa sorpresa, che i bambini sentono di poter trasformare in una serie di domande che cercano di disvelare i trucchi e di capirne le logiche, riguarda in generale, anche se (forse) in maniera meno ingenua, pubblici molto più ampi. Lasciando lo spazio dei praticanti e spingendomi, nei momenti di osservazioni, nelle posizioni di chi osserva, in modo di assumere spazialmente la loro posizione e le loro distanze, cercando di ascoltarne commenti e discorsi, mi accorgo come l'assistere a una pratica imprevista rispetto agli usi programmati dello spazio e insolita per la loro routine quotidiana muove delle domande e delle curiosità. Tecniche, strumentazioni, movimenti vengono messi sotto lo sguardo dei passanti, intenti a capire come sia possibile che quanto stanno osservando sia possibile.

Questo aspetto è particolarmente visibile nella giocoleria, con una consapevolezza forse maggiore, dovuta a un rapporto più diretto con il pubblico, la cui presenza è voluta e ricercata, poter gestire lo sguardo del pubblico e il suo rapporto emotivo con la disciplina, ed in particolare nello stupore:

Dipende anche dagli attrezzi: alcuni sono più familiari, quindi creano subito un effetto “woah”: una routine con sette palline appare subito difficile e straordinaria, capisci, anche perché tutti in un modo o nell'altro hanno provato a muovere tre palline, anche solo in cucina con i limoni... Il *flowerstick*, così come il *diablo*, portano ad essere più sospettosi, a cercare un trucco, facendosi chissà che film, ad esempio l'idea che possa esserci nelle bacchette dei magneti che vengano attivati a comando, una cosa che sarebbe poi impossibile, un sistema tecnico raffinatissimo, ma le pensano tutte. Ci vuole un bel po' perché accettino, non che inizio e schioccando le dita... [...] Accettano nel senso che danno fiducia, credono a quanto sta vedendo, come un patto narrativo dello spettacolo, per cui quello che faccio succede davvero (Dado, giocoliere).

È interessante notare come l'abilità usualmente venga accertata dopo che si sia verificato, spesso in prima persona, ad esempio chiedendo di vedere da vicino gli strumenti o provare a realizzare fisicamente un esercizio, in entrambi i momenti i corpi sono posti al di fuori dall'ordinarietà. La pratica è in sé straordinaria, i corpi posti in posizioni incredibili e impensate. Il trucco è il primo modo per poter concepire questa posizione, ricollocando il soggetto osservato, uno stratagemma che non viene compreso e che è accessibile a tutti. Verificato che non ci sono supporti o dispositivi ausiliari speciali, ma che si vedono tutti gli elementi necessari per la comprensione della situazione, il corpo diventa allora eccezionale, un talento “naturalmente distinto” da quello degli stessi spettatori (Tranckle e Cushion, 2006).

L'elemento del talento naturale ritorna anche nel *parkour*. Gli esercizi dei traceur sono dovuti a una capacità innata, che di volta in volta viene pensata come fisica e come psicologica: la straordinarietà è al tempo stesso legata alla capacità di arrampicarsi, saltare e muoversi, ma anche nella capacità “mentale” di affrontare quei gesti atletici.

L'idea, di solita espressa come “io non potrei/ci riuscirei mai” segna allora un distacco e naturalizza un gesto, una performance, una pratica che realizzata a partire da un continuo lavoro sul proprio corpo, parte di un allenamento quotidiano, programmazione di esercizi ed applicazione continua per un apprendimento per ripetizione con il quale ha sviluppato abilità e capacità fisiche.

L'apparire straordinario della pratica diventa allora una forma di spettacolo, che nella sua immediatezza non tiene in considerazione il processo di incorporamento che, nella pratica, crea un continuo rapporto di interazione tra soggettività e materialità del proprio corpo. Mentre si esalta e si focalizza solamente la dimensione corporea della pratica, il suo essere realizzata con il corpo, viene nascosto il modo in cui questo venga generato di volta in volta attraverso il lavoro e la competenza (Crossley, 2001), che ne plasma le forme in termini di capacità, di estetiche, di posture che Bourdieu ha sintetizzato, riprendendo da Mauss (1991 [1936]), con il termine di *habitus* (1977).

In particolare, quanto viene negato attraverso il concetto di “talento naturale”, sia che ad esso venga data un'accezione negativa o comunque di distanza, sia che venga affermata positivamente, anche in termini di ammirazione, il processo di incorporamento della pratica viene nascosto, e reso incomprensibile il movimento e la modalità con cui la pratica viene realizzata.

A volte sembra che facciamo chissà quali cose straordinarie, in realtà è solo tantissimo allenamento. C'è ben poco di creativo, si tratta di far sapere andare le... no, stavo dicendoti le mani, ma già sarebbe sbagliato, perché un lavoro di solo alcune dita, di sensibilità del polpastrello, saper esattamente come lanciare, quale forza corrisponde a una certa altezza nel lancio, quanto variarla per un obiettivo o un altro, come muovere gli occhi, cosa e dove guardare. È una cosa noiosa, fatta di ripetizioni, neanche di giornate come questa [l'intervista si è svolta a margine di un lunedì sera nella palestra di giocoleria del Tempio della Pace, in un contesto molto amichevole e divertito], ma nella tua stanzetta, da ragazzino, mentre studi qualcosa o senti musica, o passi il tempo seduto a letto... Deve diventare una cosa meccanica che sai fare sempre, guidando, che so io... (Dado, giocoliere).

Più che un talento straordinario, i praticanti delle tre discipline sottolineano come le loro siano traiettorie, costruzioni di abilità legate a un'applicazione, al superamento di limiti e dell'incorporamento non solo dei singoli movimenti, ma della disciplina necessaria per diventare un giocoliere (così come un *traceur*, un *liner*, un artista...). Attraverso il modo di allenamento infatti viene a costituirsi un corpo allenato e plasmato per cui l'esercizio ripetuto comporta l'immediatezza della performance.

Il corpo dei praticanti viene plasmato e si modifica nella pratica: da un lato, attraverso una dimensione “non deterministica, ma determinante”, continuando con il lessico bourdieusiano, tale per cui diventa il modo personale, fisicamente guidato di eseguire un dato movimento. Ad esempio, l'equilibrio su una *slackline*, così come l'abbandono e il recupero del corpo in una caduta nel *parkour* diventano il modo di stare in equilibrio e di cadere del soggetto in ogni contesto, andamento e comportamento “naturale” e postura al di fuori dal momento stesso dell'attività (Wainwright et al., 2006); dall'altro lato, nella postura appresa, vengono incorporate delle modalità standardizzate nella disciplina, posture, movimenti e capacità che sono proprie di pratiche che, come abbiamo visto, sono inusuali e che trovano la loro efficacia nell'essere inattese nello spazio urbano: viene iscritta nei corpi dei partecipanti una pratica che, per chi la osserva, mantiene l'effervescenza dell'effimero e la capacità resistenziale di evidenziare le differenze rispetto ai corpi docili delle attività programmate.

La straordinarietà dei corpi si costruisce allora nella pratica quotidiana e nella ripetizione e, per certi versi, agisce attraverso l'estensione del corpo rispetto ai suoi limiti: tanto nella visione della realizzazione della pratica da parte di chi osserva, quanto nelle metafore e nelle costruzioni narrative dei partecipanti, è come se avvenisse un'estensione del corpo con il supporto tecnico della disciplina.

Non è un caso che, in almeno una conversazione con qualche partecipante della ricerca durante la mia partecipazione ad allenamenti ed esibizioni, sia stato detto che è come se “le clave fossero la continuazione delle mani”, la *slackline* “una parte stessa del piede, che in certe situazioni perfettamente aderisce ad esso, come fosse complementare” o che, mentre si traccia un percorso “è come se le mani assorbissero l'asfalto, i mattoni, il metallo”. Almeno metaforicamente e nell'immaginario, il rapporto tra corpo materiale, attrezzo, pratica ed evento costituito dalla relazione tra corpi nel momento effimero della realizzazione, suggerisce una ricomposizione e ridefinizione del corpo, che diventa “post-umano” (Braidotti, 2013) nelle relazioni e nelle interazioni tra tutti gli elementi del contesto e travalica, nella visione di chi lo

osserva (compreso il partecipante stesso, che si guarda nel raccontarsi) i confini materiali dati dalla scienza anatomica (Whatmore, 2006).



[figura 29]. Due fotogrammi di un'esibizione di un artista, in una trasformazione del corpo attraverso l'uso di oggetti. Fotogrammi estratti da mio video.

Senza portare avanti una lettura, solo suggerita in questo gioco di immaginarsi e di immaginare di essere visti, una trasformazione del corpo in una direzione più-che-umana, come quella suggerita da Donna Haraway (1985), il punto rilevante è come questo apparire “integrati” con lo strumento stesso, aumenti la differenza tra le esperienze di chi guarda e di chi, praticando, ha presente, nella memoria e nei propri gesti, tutto il percorso necessario per arrivare a poter essere considerati in tale modo straordinari.

Le differenze nella visione del corpo tra praticanti e i loro pubblici non comporta semplicemente una differenziazione ma è, come già si è accennato prima, un elemento stesso delle performance, attraverso il quale si costruisce la performance.

Il fatto di realizzare una pratica vista come “straordinaria”, il poter ottenere delle abilità che non vengono comprese è parte del fascino delle discipline per i partecipanti stessi e, in alcuni casi è determinante delle stesse discipline:

Finito lo spettacolo di Emiliano, un gruppetto di persone si avvicina: un paio solo per fargli i complimenti, uno per anticipargli di un nuovo festival di arte di strada, altri due per chiedergli

un contatto per uno spettacolo a una festa... Emiliano parla un poco con ognuno di loro, lasciandogli i biglietti da visita con i contatti. Alla fine, una signora, un po' indecisa, gli chiede come funzionano le *contact*, le sfere di vetro che Emiliano manipola con lenti movimenti facendo sembrare di tenerle sospese in aria). Lui, sorridendo, ne prende una, fa vedere in quale modo la manipola, toccandola con la punta di un dito oppure sostenendola in sospensione tra pollice e indice. [...] In seguito, passa una delle *contact* alla signora, tenendole il cuscino sotto (nel caso in cui si faccia cadere l'oggetto in vetro), lei a malapena riesce a tenerla in mano, chiedendosi se sono sempre così pesanti e calde, Emiliano alza le spalle e sorride. [...] "Massì, li rivelo pure i trucchi, tanto ognuno che mi vede credo sappia che non sono capace davvero di far volare gli oggetti, ma l'importante è che lo pensino, almeno per un momento quando mi vedono nello spettacolo, che si dimentichino le leggi della fisica. Poi in realtà ho mentito: sai quando mi ha detto del caldo e non ho risposto? Non è vero, è tremendo, il vetro con il sole brucia, fa da lente. È doloroso fare quello spettacolo in piazza, infatti l'ho fatto durare meno, perché non ce la facevo più... Però tornando a casa penserò 'che bravo, io non riuscivo neanche a tenerla', e va bene così (nota etnografica, 16 giugno, Venezia).

Intorno alla straordinarietà vengono a definirsi quei "trucchi del mestiere", un sapere pratico che caratterizza le discipline e che permette, man mano che vengono incorporate le discipline e rese più naturali e scontate nella loro esecuzione, non solo di crescere tecnicamente, applicandosi ad esercizi sempre più complessi, aumentando così la difficoltà e la possibilità di essere considerati eccezionali e straordinari, ma anche di performare questa straordinarietà, attraverso una gestione delle emozioni di chi osserva, cercando di creare atmosfere e sensazioni.

Nelle arti di strada, questo tipo di lavoro è più esplicito, a partire dalla ricerca del pubblico, il dialogo e le interazioni con gli spettatori (quantomeno nel momento finale in cui sono invitati a fare un'offerta nel cappello), così come la prossemica degli spettacoli, la vicinanza e la composizione spaziale del pubblico e dello spettacolo che costituiscono insieme un territorio ben definito. Parole, espressioni facciali, costumi e gesti si rivolgono teatralmente all'osservatore per raccontare una storia o suggerirgli un'emozione. Lo stesso avviene però, in modo forse più sottile nel *parkour* e nello *slacklining*, attraverso le estetiche e attraverso il gioco: provare una figura plastica in equilibrio sulla linea, una variante di un salto cercando di dare una dimensione personale ed estetica comporta, almeno agli occhi di un gruppo specifico di osservatori, gli altri praticanti, una forma di straordinarietà che aiuta a pensare altrimenti la pratica e a stabilirne criteri di stile.

La percezione di un corpo differente, più abile, più completo, oppure composto diversamente, con sensibilità più accentuate o con maggiori capacità di controllo, diventa un elemento non solo di costruzione, nel rapporto tra pratica e contesti, del corpo stesso, ma si pone al centro della territorializzazione dello spazio. Come vedremo nel prossimo paragrafo, l'idea di rischio è direttamente connessa alla percezione di mancanza di preparazione e di avventatezza che è prodotta nel riconoscimento di un talento naturale (più o meno apprezzato) e non di un lavoro di preparazione e di addestramento del corpo rivolto al controllo e all'esecuzione della pratica stessa.

Attraverso il concetto di straordinarietà però si concentrano delle discipline anche delle attenzioni e degli apprezzamenti, se non alla disciplina, allo spettacolo e all'immagine estetica che conferisce al momento. La presenza di osservatori permette talvolta di consolidare la riappropriazione dello spazio, evidenziando come possa essere piacevole e apprezzata, o anche solo creando un elemento di fastidio per chi dovrebbe controllare ed impedire lo svolgersi della disciplina in un determinato contesto, come abbiamo già visto, ad esempio parlando nel paragrafo 3.8 degli spettacoli off durante i festival, e del modo in cui si inseriscono nelle intersezioni dei programmi, favoriti anche dall'apprezzamento dei pubblici.

“Già è passata una volante della polizia, temo che ci facciano storie come al solito quando veniamo in centro... Adesso sento Corvo, magari facciamo un po' di salti, un po' di show e vediamo se qualcuno si ferma”. Sentendo questa frase, guardo perplesso Mattia, non capisco il nesso. Corvo arriva e mi dice, prima ancora che io chieda qualcosa “per allenarsi qua serve che ci sia un po' di gente che ti guardi, un po' di pubblico, così lo sbirro non ha voglia di litigare, passa e se vede che non stiamo facendo casini non dice niente. Non hanno voglia di litigare... Con noi anche sì, con i passanti meno... Quindi ora se siamo caldi facciamo un po' di show”, conclude, dicendolo più agli altri che a me. [...] Appena qualcuno si ferma ad osservare, due ragazzi sui trent'anni, una coppia che si sta tenendo per mano, io mi metto vicino a loro, come a suggerire con il mio corpo che quello è un punto da dove guardare i ragazzi, sperando possa servire... (nota etnografica, 13 giugno 2016, via Altinate).

5.2 Corpi a rischio, corpi rischiosi.

La straordinarietà che viene letta nei corpi di *liner*, *giocolieri* e *traceur* attrae gli sguardi dei pubblici e diventa l'elemento intorno a cui si sviluppano attenzioni e attrazioni. Direttamente connesso a questo, in virtù dell'ambiguità della visibilità (Brighenti, 2010c), la differenza che

viene a costruirsi discorsivamente tra corpi e pratiche che condividono lo stesso spazio, diventa anche un elemento di controllo sociale.

Mentre alcuni possono essere infatti attratti dalla pratica e dalla corporeità messa in atto, per altri diventa la dimensione incorporata, visibile, vissuta della messa in discussione del comfort nello stare nello spazio pubblico, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente.

L'idea che le discipline effimere, nel loro essere realizzate nello spazio urbano, in copresenza con altre attività e altri gruppi, siano rischiose è quindi dovuta, dal punto di vista di alcuni soggetti, dall'idea che la tranquillità che desiderano siano messa in pericolo da pratiche non volute e non pensate, e da corpi che si muovono in modo imprevedibile.

Sul sentiero vicino alla collinetta, sono arrivati di corsa due bambini che, osservandoli, immagino possano essere sorella e fratello, circa otto anni la più grande, sei o forse cinque il più piccolo. Stavano giocando tra loro, ma appena vedono i *liner* si fermano, immobili ad osservare Dames che sta camminando su una *midline*. Notandoli, gli presta un paio di attenzione e, interrompendo il suo procedere calmo e tranquillo, dedica loro un paio di figure plastiche, abbassandosi sulle ginocchia e ringraziandoli a mani congiunte, sempre in equilibrio sulla fine fettuccia. La ragazzina, in particolare, è completamente rapita, osserva a bocca aperta, strabiliata e sognante. Pochi secondi dopo, arriva la loro madre, che li richiama a sé. Non avendo risposte, li raggiunge, prendendoli per mano, li guida verso l'uscita del parco, quasi stratonandoli. «Bello, bello, sì, ma non fa per voi, questa è una cosa da grandi...» aggiunge, quasi anticipando le lamentele e le resistenze che i figli avevano appena iniziato. (nota etnografica, 6 luglio 2016, parco Iris)

Come emerge dall'estratto del diario, nello stesso contesto la pratica di una disciplina come lo *slacklining* può portare, in base a chi lo vede, a cosa sta facendo e in che modo attraversa lo spazio che i *liner* stanno utilizzando, portare a reazioni di sorpresa e di incanto così come di insicurezza e di percezione di un rischio. I due aspetti non sono comunque esclusivi. Se dall'osservazione dell'episodio, realizzata dalla prospettiva dei *liner*, non mi è stato possibile sapere se, dietro la fermezza nell'allontanare i propri figli, la madre fosse anche incuriosita o sorpresa dall'allenamento dei ragazzi, nella foto successiva, stupore e sensazione di un pericolo imminente non solo stanno insieme, ma sono vicendevolmente costitutivi.



[figura 30]. Ragazzini partecipi allo spettacolo e spaventati per il “rischiosissimo” numero che stava per essere realizzato. Foto mia.

La foto è stata da me scattata durante uno spettacolo di un giocoliere, in un festival di arti di strada, mentre nel suo numero stava salendo in equilibrio su una struttura composta di assi e rulli, su cui si sarebbe dovuto bilanciare. La difficoltà, considerando la precarietà del supporto e il suo movimento continuo ed irregolare a causa dei rulli cilindrici, era fortemente accentuata dalle parole di Alex, che continuava a ripetere “aiuto aiuto aiuto”, facendo gesti plateali ad accompagnare l’idea di pericolosità per la propria incolumità, come ad esempio gesti della croce e baci al cielo cercandone benedizioni.

Prima di approfondire quest'idea di rischio e di metterlo in diretta connessione con i corpi in movimento dei praticanti, è necessario provare a darne una definizione, per quanto sommaria, da cui partire, che permetta di relativizzarne e decostruirne l'urgenza. La definizione di rischio risulta, complessivamente, ambigua e controversa: una definizione operativa del termine associa il rischio a una situazione che può causare la perdita di qualcosa di significativo (Sigelman, 1983). Questa definizione, ormai classica, presenta dei limiti evidenti, essendo troppo legata a una forma di economicismo, legata a una dinamica di calcolo dei costi e dei benefici e, inoltre, si pone assumendo come presupposto l'oggettività, quando per l'origine sociale del concetto, esso è del tutto soggettivo e relazione: ne risente allora la sua stessa operatività, grandi vaghezze sull'idea di significativo, al tempo stesso troppo restrittivo rispetto a rischi avvertiti come pregnanti, ai valori simbolici e culturali del rischio, e troppo lasco per una comprensione puntuale e una valutazione intersoggettiva di cosa può rientrare nel concetto. Nonostante tutto questo, è già utile nel notare come, partendo da questo presupposto, la dimensione del rischio non sia per nulla nuova nelle pratiche sportive, né nelle esibizioni artistiche (Frey, 1991).

Così come abbiamo visto nel paragrafo precedente, ad essere apprezzata nelle esibizioni è infatti l'apparente impossibilità di realizzazione un determinato gesto, o di realizzarlo in un determinato modo o con un così buon risultato. Il primato della performance (Hoberman, 1999) coinvolge le pratiche sportive (nell'accezione più larga possibile), e non è assolutamente prerogativa degli sport urbani: la possibilità di infortuni, considerati "strutturali" con certi tipi di prestazioni e di richieste al fisico degli atleti, così come di incidenti, di scontri, di errori, di mancate prontezze o di cali di attenzione che possono provocare pericoli è parte anche degli sport più tradizionali, eppure non solo questo non crea allarme o richieste di intervento, ma è comunemente riconosciuto come parte dello spettacolo (Porro, 2014).

Allo stesso modo, anche i contesti dell'arte (e delle arti) non si sottraggono a questo, sia per quanto riguarda le forme maggiormente riconosciute, in termini di prestigio, di circuiti e di critica, di arte performativa, sia per arti più popolari, come ad esempio il mondo delle arti circensi.

Inoltre, l'esperienza condivisa di azioni che vengono considerate come rischiose, può diventare significative per i soggetti: nelle narrazioni, nelle identità personali e collettive, così come nelle traiettorie di soggetti allora il rischio può essere un elemento significativo, in quanto il flusso degli eventi che lo costituiscono, anche nelle sue dimensioni banali, si sottraggono al controllo degli attori (Mitchell, 1988). Già Simmel (Simmel, 1993 [1921]; Levine, 1971), del resto,

aveva delineato l'importanza e al tempo stesso la quotidianità del rischio, o meglio, stando alla sua terminologia, dell'*avventura*. Questa importanza, in Simmel come in Mitchell, del rischio viene posta al di là di ogni tentativo di ridurre la complessità a qualcosa di calcolabile o di prevedibile, ma lo riqualifica in termini estetici e di riflessività come parte integrante della cultura contemporanea (Lash, 1993): i corpi vengono infatti valorizzati e costruiti attraverso il rischio, ed è la dimensione emozionale e sensoriale di questa esperienza che supera la funzionalità dell'allenamento e della programmazione, creandone un elemento di autenticità.

Nonostante ciò, le discipline studiate in questo lavoro si caratterizzano attraverso l'enfaticizzazione del gioco, del divertimento e dell'acrobazia (Loret, 1995), e creano una rappresentazione e un linguaggio attraverso la continua postura di sfida del limite e di sperimentazione di nuovi obiettivi (Ferrero Camoletto, 2005; 2008), così come avviene una forma di spettacolarizzazione del "brivido", evidenziando equilibri precari, tensioni e sforzi e paure:

Un po' tutte le pratiche su cui fai ricerca si misurano con qualcosa di primordiale, se vuoi essere un po' mistico, di elementale: l'aria per chi cammina la *slackline*, in lotta contro la gravità e così via... la terra per chi fa il *parkour*, che corrono, scavalcano i muri, si arrampicano, saltano appoggiandosi 4 zampe e così via. Noi giocolieri poi li possiamo avere tutti, funamboli, trampolieri... Poi pensa al fuoco, è la cosa più primordiale no? Ogni volta che vedi uno spettacolo di fuoco, coi giocolieri, non ti sembra di tornare alla natura, alla forza degli elementi? E chi gioca col fuoco lo sa, e quindi enfatizza sempre, mima una lotta con il pericolo, che ora doma e ora lo sopraffà... (Marco, giocoliere).

L'esperienza e la realizzazione di attività rischiose non può allora essere considerata un'eccezionalità delle discipline presenti in quest'etnografia una certa componente di "rischio", eppure in questi casi, così come in altri di pratiche realizzate in spazi urbani, in territori contesi con altre attività, intorno al rischio vengono costruite retoriche di allarme sociale, talvolta veri e propri discorsi di panico morale (Cohen, 1972) e dispositivi di controllo.

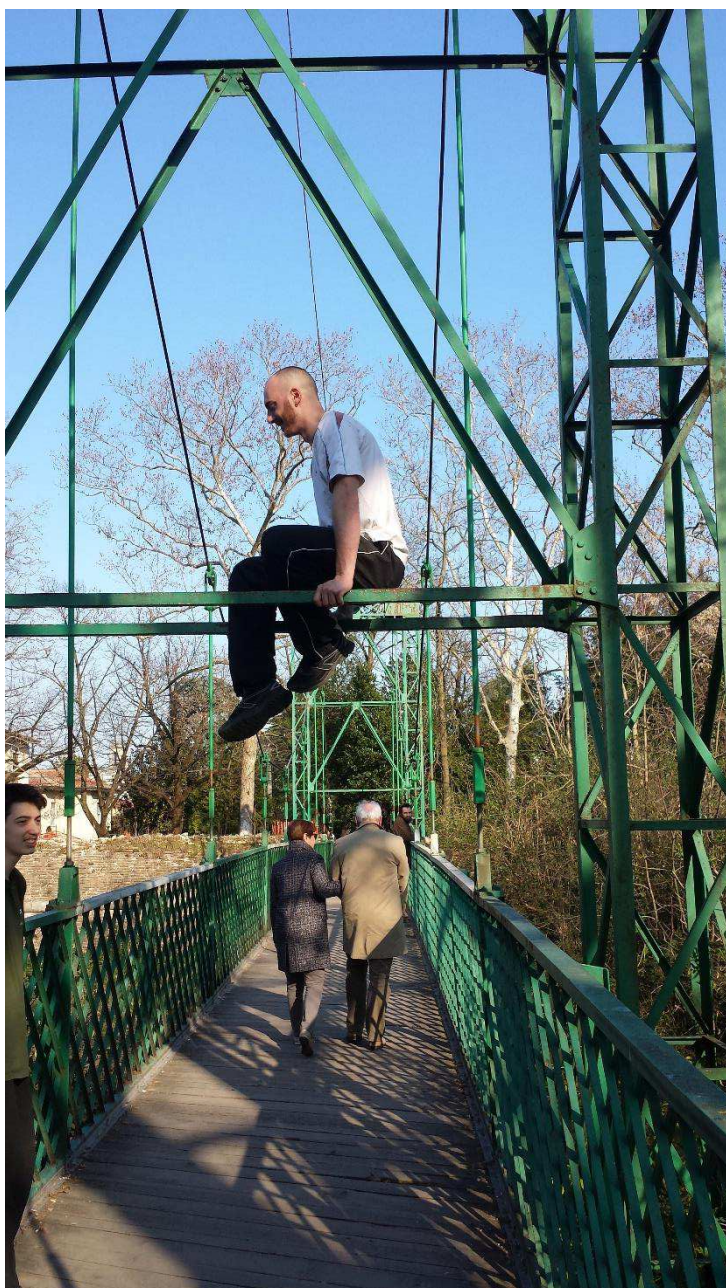
I corpi dei praticanti vengono infatti resi visibili, resi oggetto di un'attenzione che in taluni casi può comportare giudizi, evitamenti, segnalazioni attraverso la lettura e la classificazione di corpi al tempo stesso rischiosi e a rischio (Brown, 2017).

Il rischio viene definito al tempo stesso in tre accezioni differenti: la pratica è pericolosa, e quindi crea allarme e preoccupazione, perché nella disciplina vengono messi in pericolo, secondo chi osserva, in primo luogo l'incolumità degli stessi praticanti, che vengono considerati degli sconsiderati, incuranti della loro stessa salute e dei pericoli a cui si espongono.

Al tempo stesso, sarebbero esposti a un rischio le persone che sono loro vicine e che si trovano, loro malgrado, a condividere gli spazi della disciplina e, infine, l'ambiente e il contesto urbano in cui si trovano ad agire, che verrebbe rovinato, contaminato e degradato dalla pratica e dalle tracce che lascia.

Il rischio che i praticanti corrono nella loro pratica è quello più immediatamente comprensibile: così come in molte altre discipline, pratiche ed attività, non solo ludiche e artistiche, le performance e i movimenti richiesti per raggiungere gli obiettivi sono sempre passibili di una certa possibilità di fallibilità. Come argomentato in precedenza, le discipline protagoniste dell'etnografia, così come le attività effimere in generale (si veda, ancora, Lefebvre, 1974), hanno la capacità di riscrivere le regole degli spazi e dei luoghi, individuandone altri usi rispetto a quelli pianificati, e quindi la possibilità di errore e di infortunio è maggiormente visibile ed identificabile, rispetto ad altre attività, che vengono date per scontate, molto più familiari nella loro realizzazione (e nella loro corretta realizzazione, senza incidenti di sorta), e delle quali i pericoli e i rischi sono usualmente invisibilizzati (senza poter ora andare a fondo, si pensi alla negazione della fragilità dei corpi al lavoro, trattata ad esempio in Wolkowitz, 2006).

Il rischio riguardante le altre persone richiama direttamente un aspetto centrale del processo di territorializzazione e di normalizzazione dello spazio, che come abbiamo visto in precedenza è l'idea di comfort nello spazio pubblico. Difficilmente, ad eccezione di qualche situazione, come forse potrebbe essere quella della fotografia qui riportata (contesto nel quale, in realtà, il pericolo è stato solo nominato, attraverso una battuta dalla signora stessa, che però non sembrava fosse realmente preoccupata, e si era prodigata in complimenti fino al momento del passaggio), i corpi dei passanti e dei residenti potrebbero essere realmente messi a rischio dall'attività di *traceur*, *liner* o giocolieri.



[figura 31]. Esercizi in sospensione sopra le teste di due passanti. Foto mia.

Al contrario, è più rischioso il contrario: in tutte e tre le discipline viene data grandissima attenzione al controllo del luogo in cui le pratiche sono realizzate, evitando che qualcuno possa entrare nel raggio di azione e interrompere od ostacolare i movimenti, generando magari movimenti improvvisi, sbilanciamenti ed errori. Questo vale in particolar modo con la giocoleria e le arti di strada: il rapporto centrale con il pubblico, la formazione di capannelli di spettatori, l'interesse che spesso gli spettacoli suscitano nei bambini comportano una continua preoccupazione e un rischio per gli stessi artisti.

Francesco ha segnato con il gesso il semicerchio del pubblico. Prima, ha aspettato che si formasse un capannello: il pubblico si era già disposta intorno, ma il semicerchio era disordinato e irregolare, e troppo vicino alla postazione centrale. Il momento in cui, con il gesso, traccia il confine della propria area di azione, è già l'inizio dello spettacolo stesso, introducendo il personaggio attraverso il modo di muoversi, di comunicare, senza parole, ma con ampi gesti e versetti. In questo modo, al tempo stesso, rende evidente la sua richiesta di spazio, inizia a vedere il comportamento dei bambini notando sia i più timidi, sia i più indisciplinati nel seguirne le indicazioni, e tiene d'occhio quanto i genitori sono partecipi. [...] un ragazzino in particolare, sembra sfidarlo. [...] oltre ad averlo ripreso due volte, Franz continua a buttare occhiate alla sua sinistra, dove il ragazzino sembra decisamente sovraeccitato, controllando che non si avvicini mentre inizia ad immergere nella nafta le tre torce, che a breve accenderà per la parte finale del suo spettacolo. Mi viene in mente quanto avevo potuto sentire, in conversazioni tra artisti, durante un aperitivo, in cui tre giocolieri scherzavano, in maniera apparentemente inaspettata, sui "marmocchi", e su quanto sia difficile in certe situazioni poterne gestire l'irruenza, che può creare degli incidenti "perché, anche quando si meritano di prendersi qualcosa in testa, ovviamente poi quando sei lì fai di tutto per fermarti, piuttosto sbagli tu..." (nota etnografica, 21 maggio 2017, Vigodarzere).

Il rischio per il contesto è più articolato. La preoccupazione può riguardare aspetti molto concreti: essi possono essere direttamente riferiti alla materialità della pratica e al loro impatto sul sito in cui hanno luogo e sulle tracce che lasciano. Il rischio può riguardare di volta in volta lo stato di salute degli alberi su cui viene fissata la *slackline*, più volte è stata al centro dell'interesse di persone a differente titolo preoccupate del verde pubblico (semplici cittadini attenti, o sospettosi nei confronti delle attività dei *liner*, di esperti e appassionati di botanica e, per una giornata organizzata al Portello, al quale erano state montate delle *waterline* sul Piovego, anche del professore di ingegneria che era stato, al tempo, responsabile dei lavori sull'argine del fiume e della piantumazione dei frassini americani); le strutture e le ringhiere su cui i *traceur* realizzano esercizi di fluidità e figure plastiche; la patina oleosa che viene lasciata sulla pavimentazione da parte dell'artista di bolle di sapone e che agli occhi del negoziante vicino potrebbe far scivolare un cliente distratto. Al tempo stesso, il rischio "ambientale" non si limita a questo, ma riguarda un livello più simbolico, che ha a che fare con il conflitto sulla determinazione dell'atmosfera affettiva, sui ritmi e sugli immaginari che si vogliono cercare di mantenere nello spazio urbano, posti in opposizione con quelli non previsti delle discipline effimere: per fare un esempio, il rischio per il luogo nel parkour non è (solamente) quello di una eventuale rottura di un oggetto, ma è rispetto a una possibile deriva di tutta l'area portata da comportamenti "degradanti".

Mi ha sempre fatto impazzire sta cosa... Ci trattano come se fossimo noi a sporcare, a rovinare, quando invece prima di ogni allenamento puliamo dove troviamo sporco, soprattutto in certe aree, dove tra bottiglie e siringhe ti dico... Invece no, ogni volta che ci alleniamo sempre le solite scene: c'è quella scritta sul muro, colpa vostra. Si è rotta quella piastrella, colpa vostra. Ho trovato due bottiglie, colpa vostra (Emma, *traceuse*).

Lo stesso può accadere per quanto riguarda le arti di strada: spesso esse non solo non vengono valorizzate, ma sono oggetto di contesa sulla loro stessa definizione, venendo mal contestualizzate e definite di volta in volta come movida, come confusione, come accattonaggio (in base ad assi di discriminazione sviluppati intorno alla “razza” e alla classe, come evidenzierò nei prossimi paragrafi).

Su questi rischi per l'ambiente che sarebbero causati dai corpi dei praticanti durante il loro allenamento, è presente una retorica quasi epidemiologica, legata a un contagio sociale, assolutamente compatibile con la dimensione estetico-morale e con la tendenza sanificatrice delle retoriche e delle politiche del decoro, approfondite nel capitolo precedente, al paragrafo 4.5. Seguendo una versione popolare di una rediviva, e ben radicata nel senso comune, *Broken Windows Theory* (Wilson e Kelling, 1982; per una lettura critica si veda Harcourt, 1998), il rischio creato per i luoghi da parte dei praticanti di queste pratiche non si limiterebbe allora a quanto realizzato da loro, o a loro attribuito. Al contrario, anche quando non viene considerato rischioso in sé, la pratica viene vista come capace di attrarre altre attività e altre situazioni, maggiormente pericolose e favorite dal “clima” e dalle pratiche sviluppate dalla disciplina.

Noto un atteggiamento che mi appare “curioso” di una ragazza: precedentemente avevo visto che richiamava preoccupata una bimba, rossa come lei, che, dopo una corsa nel prato, aveva raggiunto i *liner*, fermandosi a pochi metri di distanza. Poi, mentre con la bambina stava con il padre, è tornata e, dalla stessa distanza della figlia, si ferma ad osservare, accendendosi una sigaretta, la testa leggermente piegata. Mi avvicino per provare a parlarci [...]. Tornando all'episodio di prima, mi dice: «mi piace quello che fate voi ragazzi... Lo trovo divertente, però avere una figlia ti cambia prospettiva. Loro sono qua, stanno insieme, si divertono. Sicuro bevono due birre, si fumano due canne. Lo farei anche io... Sono 5 anni che non fumo, da quando ho avuto Anna, ma so benissimo come è... Cioè, fumate anche no? In un parco, così, è naturale. Però ecco, magari allora vicino a voi gira anche qualcuno che vende, che sa che vi trova e che magari vi serve... Ecco, è un posto dove vorrei stare io, ma fate cose che non vorrei che mia figlia veda, non ora cioè. Fai tu, io anche per fumare una “cicca” mi nascondo!» (nota etnografica, 9 novembre 2016, parco Iris).

Le tre configurazioni del rischio, che ho qui presentato analiticamente fornendone una distinzione netta, rispondono a delle preoccupazioni e degli stati emotivi che difficilmente sono chiaramente separati e distanti, ma che molto più spesso vanno a intrecciarsi tra loro, unendosi e rimandandosi a vicenda, costruendo intorno a questo intreccio al tempo stesso la giustificazione dei sistemi di controllo e l'innescamento delle modalità discorsive messe in gioco dagli stessi praticanti nel tentativo di mostrare consapevolezza e competenze nella gestione della pratica e nel controllo della situazione.

Eravamo alla Fornace, i traceur avevano da poco iniziato ad allenarsi e avevo notato, dai palazzi vicini, qualche occhio indiscreto, residenti che si affacciavano alle finestre per osservare cosa stesse succedendo e che, appena incrociavano lo sguardo, scostavano bruscamente le tende, altri che uscivano sul balcone, stendendo i panni, per poi soffermarsi a guardare sospettosi. Anche i ragazzi avevano notato questi occhi su di loro: Simone, mentre era in attesa di provare un salto, le braccia alla vita, guarda in alto, poi girandosi verso di me fa un cenno col capo, a indicare disapprovazione o fastidio. Poco dopo, una signora, che avevo già notato alla finestra, scende nella piazzetta, il volto rosso di collera, e prima ancora di raggiungerci inizia a sbraitare, tra l'italiano e il dialetto veneto. Non riesco a cogliere tutto quanto dice, ma mentre mi avvicino dice "Siete folli. E se cadete? E se vi fate male?", per poi aggiungere, interrompendo subito Edo che stava cercando di rassicurarla sulla loro competenza, "io non intendo pulire il vostro sangue per terra" (nota etnografica, 10 dicembre 2016, Fornace di Padova).

La frase mi ha colpito particolarmente nel momento in cui l'ho sentita, percependola, nella sua secchezza e nella semplicità con cui è stata formulata come particolarmente violenta, e capace di lasciare senza parole tutti i *traceur*, increduli e stupiti. In seguito, mi sono accorto di come, in quelle poche parole, ci fosse uno slittamento tra le modalità di configurare il rischio che poteva ben riassumere l'apparente "pericolosità" del *parkour*: da un lato la possibilità, considerata concreta di infortuni e di errori da parte dei praticanti, che rischiano di farsi male con le proprie azioni, dall'altro il rifiuto di prendersi la responsabilità in prima persona di rimediare ai danni creati, né nei confronti del sito stesso della pratica, che verrebbe "sporcato di sangue", né tantomeno, neanche menzionati, dell'eventuale *traceur* ferito. Nel passaggio, immediato nella frase della signora, da uno all'altro, viene creato un legame tra i rischi, che come vedremo, coinvolge l'aspetto centrale delle responsabilità individuali e collettive.

Attraverso l'individuazione dei corpi dei partecipanti come, al contempo, rischiosi e a rischio, in un meccanismo che rinforza e riproduce l'uno nell'altro, viene creato un allarme che richiede uno sguardo disciplinare. Si sviluppa così una cultura dell'osservazione (Evans et al., 2016) che ha l'obiettivo di rilevare quanto possa turbare ciò che considerano come adeguato e

confortevole, intervenendo in modo di normalizzare i comportamenti che fuoriescono dalla riproduzione non critica e routinaria delle attività nello spazio pubblico (McMahon e Penney, 2013).

In questo senso, si crea un punto di contatto tra la costruzione dei territori, che come abbiamo visto sono pratiche di costruzione di confini e di definizione degli usi dello spazio, e la normalizzazione dei corpi, attraverso i dispositivi di controllo, di disciplinamento e regolamentazione che vengono realizzati nella costruzione discorsiva del rischio (Evans et al., 2016).

Il corpo in movimento dei praticanti diventa, nel suo rapporto con il rischio, rilevante per la costruzione dei confini, interroga i tentativi di costruire immagini e ritmi degli spazi, eccede le regole sui comportamenti consoni e appropriati al loro interno, ridefinendo i margini di una nuova normatività dello spazio e dei luoghi. Al di là della possibilità più o meno reale che la pratica comporti un eventuale pericolo, una degradazione o una perdita di qualunque tipo, a essere centrale nella definizione del rischio è l'impressione che si stia sottraendo la capacità di controllo sullo spazio e su chi lo attraversa, ponendo in una posizione di sentita responsabilità: attraverso questa consapevolezza, individuale e pubblica, agiscono forme di controllo che sono personali, politiche, sociali (Ekberg, 2007: 350).

Attraverso il rischio, vengono posti una serie di imperativi che riguardano direttamente la definizione di corpo sano (Beck, 1992; 1999): la paura di infortuni, di incidenti, di contatti dovuti ad errori e disattenzioni, così come la creazione di situazioni malsane, diventano gli elementi intorno ai quali vengono organizzate forme di sorveglianza e al tempo stesso di auto-sorveglianza (Foucault, 1980b) che richiedono ad ognuno di gestire e di assumere una responsabilità riguardo al rischio e che quindi giustifichino dinamiche di controllo (Cheek, 2008).

I corpi dei *liner*, dei *traceur*, degli artisti e, in generale, di chiunque realizzi attività non programmate e pianificate, che mettono in evidenza la normatività dei corpi nello spazio vengono allora ridotti al concetto stesso: i corpi del rischio, nell'accezione di essere al tempo stesso rischiosi e a rischio, diventano allora dei corpi referente (Peignist, 2009), svuotati della loro materialità e della complessità, così come di comprensioni e di processi che possano, attraverso l'esperienza incorporata del movimento, del flusso e del ritmo della pratica (Giulianotti, 2009; Lyng, 2008). Il corpo è così pretesto (De Certeau in Vigarello, 1982) nella contrapposizione con il gioco, la sperimentazione e l'esperienza di alternative.

Non solo ciò viene posto a giustificazione dell'intervento sulle attività di altre e altri in risposta di una richiesta all'individuo singolo di evitare autonomamente di esporsi a un rischio (Evans e Davies, 2004). Il risultato di queste forme di sorveglianza è quello che Halse (2009) ha definito come "bio-cittadinanza", un dispositivo che opera attraverso una combinazione plurifaccettata di regolamentazione di normatività governamentale e di responsabilità individuale di fronte all'incertezza del rischio. In particolare, il concetto è particolarmente utile perché permette di superare l'aspetto, già teorizzato da Beck (1992), del compito liberale assegnato a ogni soggetto di rispondere coi propri mezzi, riportandolo in una dimensione collettiva di questo controllo. Attraverso le retoriche del rischio è allora previsto che non solo ci sia una responsabilità individuale nel riconoscimento, nella (almeno tentata) misurazione e individuazione del rischio, ma viene individuato, attraverso la concettualizzazione di cittadinanza, anche la presa in carico del rischio degli altri, anche in condizioni di sovradeterminazione: quello che conta allora come azioni morali e virtuose sono tutte quelle che sono al servizio dell'individuo e di tutti gli altri nella società, e quindi attuare le forme di controllo per gestire il proprio rischio, ma sottrarsi dal controllo di altre persone rende allora "cattivi" cittadini, perché si ignorano gli interessi di una società ordinata (Halse, 2009: 51).

Un'eco di questa lettura sembra esser presente nelle parole di una protagonista di un episodio, osservato durante un raduno di un gruppo di traceur che si è svolto a Bergamo e che, tra le differenti tappe, avevano iniziato ad allenarsi tra le case popolari della Malpensata.

Diversi ragazzi stavano allenandosi, con esercizi liberi, ognuno concentrato su un proprio *challenge*. Io stavo seduto su un muretto, a fianco a me Lollo e Dave, un ragazzino di 13 anni che si limitava per il momento solo a guardare, dopo essere stato male in precedenza, a causa degli sforzi nell'allenamento [...] A un tratto, una signora, sulla 70ina, con un cappotto rosso, passa vicino a noi ed esclama: «oh Signore, state attenti, che vi fate male... Non lo dico per me, fermatevi quando passo, ma poi non riprendete a fare questi salti qua, quelli peggiori... Vi fate male, lo dico perché sono una nonna. Gli altri, in queste case, non si interessano, ma io non ce la faccio, mi preoccupa anche per voi, perché se voi non lo fate, qualcuno deve preoccuparsi». [...] Al termine dell'allenamento, quando il gruppo si stava già infilando nuovamente le felpe, e i più vicini si erano già incamminati, una motocicletta della Polizia Municipale è arrivata sul posto: ad aspettarli la signora in rosso di prima, che raggiunge subito l'agente, che vedendo che la situazione era tranquilla e che ci stavamo spostando, allarga le braccia, come a scusarsi, getta un paio di occhiate a noi e poi alla piazza, e riparte (nota etnografica, 23 gennaio 2017).

L'intreccio tra rischi per i praticanti, per gli altri presenti e per l'ambiente (fisico e simbolico) sono allora rintracciati nel corpo dei soggetti, al tempo stesso di chi sta realizzando la disciplina

e di chi si trova, nel contesto, ad avvertire il disagio dato dalla presupposta posizione di pericolo, e ne è costitutiva. Il corpo viene allora riletto non solo nel suo essere presente in una situazione giudicata come rischiosa, ma è riconfigurato in un linguaggio del rischio, che ne giustifica intromissioni e forzature (Rich e Evans, 2009), e da riscriverne identità, vissute e attribuite, e la definizione del sé (Rose, 2001; Webb e Quennerstedt, 2010), riconoscendosi ad esempio come “nonna” e facendo valere sul blocco condominiale e sul quartiere una forma di controllo familistico, che si immagina come “caldo”, affettuoso, in contrapposizione a quello degli altri che si disinteressano.

Oltre alle forme di controllo dall'esterno, agite dagli altri utilizzatori e abitanti dei luoghi delle pratiche, il rischio è una costruzione discorsiva che definisce le discipline stesse, circolando tra gli stessi praticanti e venendo introdotto nelle pratiche. Tra i *liner*, i *traceur* e i giocolieri c'è una consapevolezza della loro fallibilità nella performance o in aspetti della sua preparazione. Le possibilità più spiacevoli sono messe subito in evidenza, e diventano i punti centrali delle prime informazioni che vengono date sulla disciplina.

Quando ho, per la prima volta, incontrato una parte del gruppo dei *liner* (e con loro, la disciplina, che non conoscevo), uno dei più esperti del gruppo mi ha subito messo al corrente della grande attenzione che devono fare nel preparare la slackline nel modo corretto.

«Bisogna essere capaci, soprattutto nel fissarla: vedi quello? Quella parte metallica? È un tirante da rimorchio, come quelli usati per i tir. Se mentre è in tensione si stacca, con la fettuccia a fare da elastico... Beh, sei un sociologo, non un fisico, ma anche senza fare i conti, capisci che se si dovesse mai staccare, arriverebbe a un certo peso e a una velocità tale che...» si ferma qua, lasciando il discorso in sospeso, dopo un gesto di intesa, come se il rischio che correrebbero non richiedesse ulteriori spiegazioni (nota etnografica, ottobre 2015, parco Iris).

Anche nelle altre discipline, questi aspetti sono fortemente rimarcati, in particolare in situazioni di presentazioni al pubblico e ai novizi:

[durante un workshop di giocoleria con il fuoco alla Notte Bianca di Psicologia, festa di facoltà organizzata degli studenti] Dado e Marco iniziano subito a mostrare tutta una serie di precauzioni, a partire da kit antincendio, coperte, estintori portatili. Inoltre, come avvisano, anche il modo di presentarsi e di vestirsi, di porre in primo luogo attenzione ad alcune norme di sicurezza essenziali, a partire dal divieto per vestiti sintetici e tute acetate, così come meglio evitare e, per quanto spesso lo spettacolo richieda di creare determinati immaginari, come ad esempio il mondo della magia e dei negromanti, oppure *steampunk*, di non indossare mantelli, almeno di non essere del tutto sicuri di sapere maneggiare molto bene gli strumenti e la

situazione dello spettacolo nel suo complesso. [...] ad ogni gesto, anche quando iniziano a giocare, continuano a ribadire alcune indicazioni, insistendo ad esempio sul modo corretto di bagnare nel combustibile il *kevlar*, non schizzando in giro, non lasciando materiale infiammabile per terra, ponendo la massima attenzione a stracci e teli... (nota etnografica, 16 maggio 2017, cortile di Psicologia, Padova).

Il tema del rischio è continuamente allora presente: non in senso limitativo o di impedimento, anche se ci sono, come visto, delle norme che riguardano cose che vengono impedito, o che non possono essere realizzate alle fasi iniziali, ma come processo di costruzione, intorno a una pratica sicura della stessa definizione della disciplina.

Questo aspetto è esplicitamente dichiarato nel *parkour*, il movimento nella disciplina deve essere fluido, efficace e sicuro, in cui la consapevolezza nel modo in cui si raggiungono i propri obiettivi sono calcolati, misurati con le proprie capacità, scomposti anatomicamente nei loro elementi per essere certi di saper eseguire con successo quanto ci si richiede.

Gli elementi di questa attenzione sono molteplici e profondamente radicati non solo nelle pratiche specifiche, ma anche nelle narrazioni e nelle culture della disciplina. Ad individuare solo alcune di questa centralità, si può riportare ad esempio come intorno alla costruzione di una pratica sicura siano dedicati interi *topic* nelle conversazioni sui forum e nei gruppi online delle discipline, così come gli articoli più letti dei blog dei *traceur* principali, così come i capitoli di libri sulla pratica più conosciuti. Ad esempio, in *Modern Slacklining* (2011) della nota *liner* australiana Haylay Ashburn, testo scritto e pensato principalmente per i *beginner*, è dedicato per oltre la metà intorno a consigli per una pratica sicura, con paragrafi quali “Come tendere”, “come ancorare”, “come maneggiare linee non conosciute”, “come fare un ancoraggio primitivo”, “quali opzioni migliori per i bambini”. Allo stesso modo, per gli artisti di strada, oltre a un’attenzione nelle scelte delle attrezzature e negli equipaggiamenti, parte anche delle conversazioni e delle produzioni scritte (sempre attraverso testi, in libri, blog e forum), questa attenzione può diventare leggibile anche nella pratica ed essere parte delle performance di giocolieri. Anche se i personaggi sono spesso interpretati come clown pigri, disattenti o “pasticcioni”, l’artista si impegna sempre a mettere in evidenza, talvolta in maniera quasi ostentata non solo gli eventuali oggetti richiesti da normative (come per l’appunto, l’estintore in caso di utilizzo del fuoco), ma anche la capacità tecnica, parte del gesto artistico, di mettere al sicuro il pubblico da ogni possibile rischio o incidente.

Anche in termini negativi, per quanto si possano criticare duramente, in particolare tra artisti o tra *traceur*, magari in base anche a scuole e approcci differenti, o a concezioni della disciplina,

il riconoscere una forma di consapevolezza delle possibili conseguenze di un incidente, e l'assunzione di responsabilità e di capacità di gestire l'eventuale, possibile, errore è una premessa che non viene messa in discussione per riconoscersi come competenti, o in termini assoluti, come praticanti propriamente detti. Mettere in dubbio questo aspetto, rivedendo una possibilità di esporre il proprio pubblico, i propri compagni o sé stessi al rischio è allora una delle forme possibili di non riconoscimento e, nelle poche volte che mi è successo che qualcuno insinuasse ciò, sono state richieste informazioni e "prove" di fronte a un'accusa considerata profondamente grave.

Questa centralità della gestione degli errori e della considerazione di un rischio è l'elemento che si ritrova al centro del conflitto con gli altri attori che condividono lo spazio: se i praticanti definiscono la propria disciplina e la riconoscibilità dell'attività intorno alla capacità di renderla sicura, le forme di sorveglianza e di controllo che subiscono è un mancato riconoscimento della loro perizia e della loro stessa disciplina.

Una cosa che non mi sono mai fatto mancare, neanche quando ho iniziato, neanche quando nessuno sapeva cosa fosse lo *slacklining*, ma non a Padova, ovunque... Quando eravamo pionieri, in un certo senso, che non erano ancora arrivati i marchi e le linee ce le costruivamo noi, con le listarelle delle veneziane cucite e messe insieme. Ecco, anche lì, se su una cosa non concedevamo sconti, era l'attenzione a che tutto andasse bene, le infinite prove che tutto funzionasse, prima di esporci a situazioni sgradevoli... Adesso tutto è certificato e testato, ma comunque si fanno sempre prove, ci si vede come si sta, come funziona, come ce la si sente, prima di esporsi. Quando sento dire che è una pratica pericolosa... Lì non ce la faccio, *vez*, non ce la faccio proprio. (Dame, *liner*).

Quello che mi fa più girare il cazzo è proprio questo. Sono anni che facciamo queste cose, sono anni che mi alleno, tra di noi c'è anche chi studia per allenarsi meglio, lo sai: chi per il parkour ha iniziato a fare il fisioterapista, chi fa i master in Inghilterra per essere un trainer. Ogni cosa viene verificata, se ci si accorge che qualcosa potrebbe rovinarsi smettiamo di allenarci in quello spot. E tutto questo non viene minimamente visto, non viene considerato. Ti rendi conto? (Lollo, *traceur*).

La dimensione costitutiva, nella pratica, di questa attenzione è parte degli allenamenti, e se i corpi dei praticanti vengono plasmati attraverso gli allenamenti, diventando corpi abili (Wellard, 2006) e competenti nell'eseguire i gesti e i movimenti. Se i saperi e le capacità specifiche vengono costruiti e messi in connessione attraverso la pratica, il mancato riconoscimento di questo processo fa sì che il processo di costruzione di pratiche sicure sia esso stesso situazione pericolosa.

La straordinarietà dei corpi, presentata nel paragrafo precedente, è radicata nella capacità di gestire il proprio movimento, equilibrio, bilanciamento in una situazione o in una pratica in cui questi aspetti sono messi in discussione. Ciò che Stranger (1999) scriveva a proposito del surf, è possibile allora rileggerlo anche per *traceur*, *liner* e giocolieri: l'abilità e l'eccitazione, per i praticanti così come per chi osserva, in queste attività è insito in un processo mimetico di pieno controllo di una parziale o apparente perdita del controllo stesso. Se questa perdita può essere elemento, anche ricercato, di paura e di incertezza, la politicità dell'etichettamento dei corpi come a rischio deriva dal non considerarne le possibilità del controllo, e di negarne dunque gli elementi stessi di particolarità dell'intera disciplina nei suoi movimenti.

Oltre a questo, un altro aspetto non viene considerato: l'idea di rischio non solo viene applicata ai corpi, ma a corpi di individui, considerati singolarmente. Anche nelle attività che vengono realizzate da più praticanti, il rischio viene considerato per l'intero gruppo, ma non viene considerata una dimensione collettiva della pratica. Il razionale del rischio è, come è stato evidenziato, giuridicamente, storicamente e culturalmente radicato al liberismo e al capitalismo (Zizek, 1998; Rigakos e Hadden, 2001), e concorre alla creazione dell'individuo (Foucault, 1984). È il singolo che è responsabile di assicurare che il proprio corpo non venga esposto a rischi, ed è al singolo che vengono imputate colpe qualora questa responsabilità venga disattesa. Il rischio è allora al tempo stesso un dispositivo individualizzante e totalizzante.

Le discipline, invece, hanno una dimensione collettiva molto importante nella prevenzione degli effetti dei possibili errori, in termini di controllo e di auto-governo nella pratica: anche se sono pratiche che potrebbero essere svolte tutte, con successo, individualmente, la possibilità di svolgerle in gruppo ne amplifica la portata. Quando è possibile, ogni partecipante controlla che tutto vada bene, sia in termini di corretta esecuzione degli esercizi e dei movimenti, sia verificando eventuali interventi sull'ambiente nel sito della pratica.

Come musicista, suonare in un locale, come ora, o per strada cambia tutto. [...] è questione anche di non avere un palco. Il marciapiede non lo è. Cioè, lo è perché è bello immaginare che si possa portare la musica, l'arte e i sentimenti che suscitano ovunque, e la strada è un posto bellissimo per questo dove suonare, ma è diverso. Devi controllare chi passa, chi si ferma, che nessuno possa dare fastidio, che non serva spostarsi di corsa, perché può succedere... Ognuno allora fa attenzione, anche per gli altri, perché capita che suonando si sia presi, e suonare in gruppo in strada permette anche questo (Dario, chitarrista).

Attraverso queste attenzioni condivise, viene allora creata una gestione delle situazioni potenzialmente pericolose che, nella pratica, supera la singolarità, e che non semplicemente è

la somma delle componenti, ma può creare, in certi casi, valorizzazioni plurali delle esperienze, nel momento in cui ad essere comunicata e condivisa sono anche esperienze e sensazioni, oltre che, come riportato nell'estratto di conversazione avuta con Fabio, i singoli eventi con cui è necessario misurarsi nel momento dell'esibizione. Un esempio di questa produzione collettiva l'ho avuta più volte nelle osservazioni delle camminate della *waterline* al Portello, così come durante delle *highline* in montagna.

I liner allora si scambiano, durante i loro allenamenti, un gran numero di informazioni, che riguardano lo stato e le caratteristiche tecniche della fettuccia montata, la tensione che si avverte nel momento in cui ci si solleva in una posizione eretta, quando si muovono i primi passi, oppure nella parte centrale, più molle, se è necessario tenderla ulteriormente o mollarla un poco, come scorre il moschettone, se qualcuno, considerato peso e potenza rischia di finire in acqua o se la distanza di sicurezza è adeguata... L'intenzione dei partecipanti non è quella, esplicitamente, di monitorare, in maniera tecnicistica, la situazione, ma piuttosto, attraverso la condivisione dell'esperienza, viene ricercata la migliore soluzione perché si possa svolgere al meglio la propria disciplina, cercando soluzioni e mediazioni tra sensazioni, condizioni ambientali, stili e gusti.

Le pratiche sicure vengono allora costruite collettivamente, non solo attraverso le competenze, che come evidenziato nel brano di intervista di Lollo, riportato poco prima, possono essere anche molto specifiche e riconosciute, in altri contesti e altri ruoli come saperi esperti, e che vengono del tutto negati attraverso l'idea di mettere in pericolo, esponendoli a un rischio per l'incolumità fisica e al contagio simbolico, i corpi propri e degli altri che condividono lo spazio. Più profondamente, vengono costruiti e negoziati di volta in volta degli strumenti che possano circolare e che non richiedano necessariamente la presenza di responsabili, di esperti o di conoscenti formalmente conosciuti come tali.

Questo è allora un centro focale della conflittualità che riguarda il rischio, sempre considerando la modalità in cui il rischio, come categoria sociale, venga prodotto e intrinsecamente connotato in termini individualistici: la condivisione della responsabilità, della gestione della situazione e dell'auto-sorveglianza sul proprio corpo e sul precario rapporto con il controllo e la sorveglianza confligge con il desiderio di misurare, nominare e quantificare il rischio (Gordon, 1991) e trova modalità alternative a quelle standardizzate e normate.

Il problema è proprio questo, loro vorrebbero che ci fosse un assicuratore, un certificatore, un bollo, un timbro e una tassa. Saprebbero loro darmi la certezza che non sbaglio? No, quella ce l'ho io, perché è da venti anni che faccio questo numero. Un esaminatore sa dirmi se una piazza va bene

per il mio spettacolo? Io non ne ho bisogno. Ne hanno bisogno loro, perché sia tutto scritto, catalogato, classificato (Alex, saltimbanco).

5.3 Governo delle emozioni nello spazio.

I paragrafi 5.1 e 5.2 mettono in evidenza, da due prospettive differenti, come in tutte e tre le discipline effimere e, più in generale, in ogni pratica che viene realizzata nello spazio urbano, la dimensione emotiva è centrale nella definizione del contesto e nella costruzione di spazi di riappropriazione territoriale, così come nei meccanismi politici di controllo e normalizzazione.

I differenti elementi della conflittualità che si crea intorno ai territori, generati nell'uso quotidiano degli spazi urbani passano attraverso una dimensione emotiva, prodotta dalle differenti implicazioni politiche che producono il soggetto nel suo stesso essere in pubblico, è usualmente considerata come un aspetto naturale e innato, profondamente intimo e personale, sulla base della quale vengono definite prese di posizioni e argomentazioni che non sono facilmente negoziabili, dal momento che sono strettamente connesse con una dimensione sensoriale ed esperienziale, e connotate, nella loro dimensione emotiva, come potenti, coinvolgenti, urgenti.

Come in parte abbiamo visto nel paragrafo 3.10, ridefinendole all'interno dei concetti di affetto ed atmosfera, le emozioni costituiscono un elemento della costruzione dei territori: al tempo stesso, esse possono essere motivo dichiarato (e talvolta, pretesto) per lo svolgersi di una pratica di territorializzazione e dispositivo attraverso il quale il confine e il territorio operano: di conseguenza, una lettura territorialologica delle emozioni richiede di considerarle relazionalmente, al tempo stesso come prodotto di una relazione tra corpi, spazi, materialità e in relazione tra loro, come prodotto di territori differenti: la produzione dello spazio, intesa come prassi di costruzione del mondo, pone una capitale importanza al modo in cui ci si sente, a quali sensazioni vengono esperite e alla definizione di quali, tra esse, possano essere considerate benvole, diventando parte, di volta in volta, delle concettualizzazioni di domesticità, di sicurezza, di benessere, di innovazione (Sloterdijk, 2004). Questa considerazione, implica la comprensione delle emozioni come parte delle stesse interazioni e contrapposizioni che attraversano le pratiche e gli spazi: ad esempio, alcune emozioni possono essere pianificate e programmate, così come inattese e resistenziali, maggiormente legittimate istituzionalmente e nel senso comune, altre sono interstiziali e devono muoversi tra le mancate sovrapposizioni dei territori, attraverso riappropriazioni che possono essere eterotopiche anche

in relazione alle emozioni che è possibile provare e comunicare, e che rischiano altrimenti di essere controllate, normalizzate o patologizzate (Hughes, 2000; Richiards, 2017).

Il rapporto di mutua costituzione dei corpi e della città si rivolge allora anche alle emozioni e alle micro-pratiche che le definiscono e le rendono manifeste: sensazioni, cambiamenti delle espressioni, delle posture, “impulsi” come tensioni e rilassamenti muscolari. Come a breve vedremo, le emozioni esperite territorializzano lo spazio urbano; al tempo stesso, le composizioni e i processi urbani, nella loro dimensione politica così come nello svolgimento della moltitudine di attività e di usi sovrapposti, generano emozioni che richiedono di essere considerate come specificatamente urbane nel momento in cui esse sono situate spazialmente e temporalmente nel contesto in cui esse vengono prodotte.

Le politiche sulla e in nome della sicurezza, possono essere un ottimo esempio di questo processo, così come a più riprese è stato messo in evidenza dalla criminologia critica (si veda ad esempio, Pain, 2010). La realizzazione di politiche di restrizione delle libertà individuali e collettive viene giustificata e, in diversi casi, legittimata, a partire dalla paura che “i cittadini vivono”, mentre al tempo stesso, gli interventi politici in determinati quartieri, con presidi e pattugliamenti armati, telesorveglianza, coprifuoco fanno sì che le emozioni e le sensazioni negative diventino costruite in maniera ingegneristica, volutamente performato dalle istituzioni.

Una grande varietà di approcci differenti, ognuna delle quali con le proprie specifiche implicazioni metodologiche (Hochschild, 1998), si sono sviluppate intorno alle emozioni. Del resto, il tema ha da un lato, raccolto l'interesse di numerosissimi autori, sin dal classico di Cooley (1983 [1902]) su orgoglio e vergogna e dallo studio del “contagio emotivo” nei rituali religiosi in Durkheim (2005 [1912]) ma dall'altro è stato per lungo tempo escluso dalle forme di sistematizzazione teorica, anche negli approcci microsociologici (Stets e Turner, 2014). Negli ultimi trent'anni, a partire dalla riconsiderazione del corpo nei processi sociali da un lato e, dall'altro, seppur strettamente collegati, dall'affermarsi di epistemologie e pratiche di ricerca femministe, le emozioni sono state messe al centro dell'agenda per differenti discipline nelle scienze sociali, che hanno, pur nell'enorme eterogeneità dei differenti approcci, hanno ridefinito il concetto, proponendo un'alternativa allo psicologismo che vorrebbe le emozioni come entità innate ed universali che si riferiscono esclusivamente all'individuo (Lutz, 1988). Le emozioni diventano allora il prodotto di pratiche, relazioni sociali, forme di potere e interazioni (Pussetti, 2005), al tempo stesso prodotto e produttrici di conoscenza e al centro di

saperi e discorsi, anche corporei e incorporati (Rosaldo, 1984). In particolare, ne emerge una lettura che concettualizza le emozioni in un quadro di interpretazione culturale e politica, che le pone in quanto discorso e performance (Illouz et al., 2014): le emozioni sono sempre situate e contestualizzate socialmente, in stretta relazione con il linguaggio e le possibilità comunicative di espressione da un lato, con l'organizzazione sociale e le relazioni di potere dall'altro.

Come abbiamo già visto nei due paragrafi precedenti, il ruolo della definizione del contesto è fondamentale non solo nello stabilirsi dei processi che lo attraversano, ma anche nella definizione delle emozioni che i soggetti provano riguardo alle discipline, sia quando esse vengono realizzate in prima persona, sia nel momento in cui vengono viste e si è pubblici di esse. Questo aspetto è stato in particolare evidenziato dagli studi antropologici sulle emozioni che, a partire dall'ormai classico lavoro di Catherine Lutz e Lila Abu-Lughod (1990) che hanno evidenziato la relazione tra linguaggio ed emozioni, mostrando la variabilità culturale nel significato e nelle espressioni di un'emozione. Se da un lato le emozioni sono allora prodotti sociali, che rispondono a specifiche costruzioni discorsive, il modo in cui vengono mobilitate nei conflitti e più in generali nelle interazioni risponde a un determinato criterio di normatività dei contesti, che evidenziano il modo in cui le emozioni vengono performate, ossia come vengono tradotte in pratiche ed eventi, e quale rapporto hanno con il mantenimento dell'ordine sociale (Ng e Kidder, 2010), così come con lo svilupparsi di resistenze e di forme organizzate di protesta e movimenti sociali, che dalle emozioni sviluppano obiettivi politici (Goodwin et al., 2001).

Lo sguardo sulle emozioni permette dunque di evidenziare l'intensità dei processi e dei fenomeni che attraversano la vita quotidiana, nel loro partire dai corpi e delle sensazioni. La centralità dei corpi nella comprensione della dimensione emotiva dei processi è evidente, ed è strutturata su più livelli di lettura, che intersecano il corpo, l'emozione come prodotto sociale e politico e la soggettività (Smith, 2012). Gli studi nei *performance studies*, ad esempio a partire dalle ricerche sviluppate intorno alla danza e al movimento dei corpi (per esempio, si veda McCornack, 2003), hanno evidenziato come le emozioni permettano di ripensare il corpo a partire dalle forze che lo compongono e che sfuggono ai criteri di rappresentazione e di descrizione, specialmente alle classiche categorie di analisi della sociologia, e che in generale implica aspetti ed elementi dinamici e vitali che richiedono di tenere conto di esperienze e piani di lettura che non sono immediatamente riconducibili al verbalizzato e rappresentato (Thrift e Dewsbury, 2000).

Le discipline di questa etnografia suggeriscono diverse situazioni in cui le emozioni vengono poste al centro delle pratiche che, nell'uso di spazi urbani contesi, possono creare conflitti: la paura, l'insicurezza, la percezione che una pratica metta in discussione la possibilità di essere a proprio agio, in uno spazio confortevole da parte di chi vede, in quello che è considerato il proprio spazio abitativo o lavorativo, lo svolgersi delle discipline; ma anche, dal lato degli stessi partecipanti, l'attenzione svolta, nella definizione della propria attività, cercando di creare una giusta atmosfera, un panorama sensoriale ed emozionale che possa, almeno nelle intenzioni, rispondere all'immaginario e alle condizioni con cui meglio sia possibile esibirsi o allenarsi e, di converso, essere disturbati da incontri con altre attività e altri soggetti che, nel loro svolgersi, turbano questa ricerca.

La scelta di un determinato parco rispetto a un altro, di un orario, anche di un determinato abbigliamento rientra in un quadro della performance vuole generare, nel partecipante e in chi lo vede, una determinata sensazione ed emozione e contemporaneamente, partecipando alla definizione del modo di vedersi mentre viene realizzata la disciplina, costituisce l'immaginario dei partecipanti e, attraverso di esso, situa nelle pratiche e costruisce territori nella loro materialità, nelle forme sociali e nella normatività che li attraversa (Davidson and Milligan, 2004; Pile, 2010; Smith et al., 2009)

A riguardo, un caso esemplare è costituito dagli allenamenti che i *traceur* chiamano "night sessions", ossia delle sessioni che si svolgono di notte. Usualmente, sono un modo per potersi allenare in *spot* che non sono accessibili durante il giorno, talvolta per la presenza di attività commerciali o lavorative che ne impediscono l'accesso o la permanenza, perché presidiate da forze dell'ordine, o in generale, per la presenza di altre attività maggiormente legittimate, che nel loro svolgersi, rendono indisponibile lo spazio. Altre volte, le *night sessions* vengono realizzate in spot usuali: in questi casi, l'obiettivo è nella ricerca dei cambiamenti di un contesto conosciuto in un differente momento della giornata. Da un lato, infatti, aspetti percettivi, legati alla luce naturale e alle illuminazioni artificiali, ai silenzi e ai suoni, alle temperature cambiano parzialmente le meccaniche dei movimenti, mettendo in discussione gli automatismi e gli abituali punti di riferimento. Dall'altro, queste differenze ambientali portano a modi differenti di vivere l'allenamento: il fermento e l'entusiasmo elettrico dei praticanti più giovani alle prime uscite notturne; la maggiore sensibilità ai rumori e ai suoni, in una eccitazione collettiva che muove anche paure e suggestioni; le minori interruzioni da parte di passanti si traducono in una maggiore concentrazione.

Due giorni fa, dopo esserci incontrati casualmente durante un aperitivo alla Yorda, Cava mi aveva avvertito: “vedrai quanto sarà diverso la prossima volta, di notte cambia tutto, io la vivo molto più... Tutti in realtà, ce lo siamo detti molte volte... Come se fosse a realtà aumentata, come avessero alzato il volume delle emozioni, di notte ci si sente meglio, è tutto più forte”. Non sono certo di aver capito cosa intende, ma di certo ha contribuito a farmi partecipare all’ansioso countdown che i più “piccoli” stanno facendo per il loro esordio negli allenamenti notturni, e mentre ordino gli appunti sono curioso e agitato per stasera (nota etnografica, 3 dicembre 2016).

La connessione tra le differenti modalità di sentire la pratica in una situazione differente, il modo in cui viene raccontata e le immagini che evoca, porta a delle emozioni si traduce, in prima istanza, in un maggior coinvolgimento da parte dell’intero gruppo, in motivazioni e tensioni che fanno sì che qualcuno possa raggiungere i propri obiettivi e sviluppare altri stimoli, mentre altri rimangono sopraffatti dall’atmosfera, al tempo stesso altamente performance e di sospensione in uno stato di eccezionalità e trovare difficoltà in esercizi che, in altre condizioni, conclude senza sforzo.

La dimensione emotiva di questi allenamenti è centrale anche nella stessa realizzazione della pratica, oltre che nel modo di viverla nel singolo momento e nel corso degli eventi che costituiscono i luoghi per i traceur, l’emozione diventa anche un preciso modo per definirne i confini e le regole: le sessioni notturne corrispondono a un modo differente di rapportarsi coi movimenti e, in particolare, a un differente tipo di disciplina del corpo, in cui i salti e i movimenti sono realizzati mettendo in primo piano l’intento di essere il più silenziosi possibili, nel tentativo di essere invisibili.

L’emozioni legate all’eccitazione e al tempo stesso alla suggestione della modalità inusuale, diventano allora un modo per dire e per fare, generano interpretazioni e le gestiscono, inserendole in pratiche situate, inserendo al loro interno i corpi nel rapporto con gli spazi e con gli oggetti (Reckwitz, 2002: 249–250). Attraverso le emozioni viene a definirsi un corpo messo in movimento, definendo il modo in cui si pone, le caratteristiche che performa, il suo aspetto e le sensazioni che comunica agli altri partecipanti e, in generale, ai suoi pubblici.

Di notte cerchi di muoverti leggero, di fare salti silenziosi... Quello sempre, perché un salto in controllo è sempre silenzioso, *noise hurts* no? Ma di notte ancora di più, anche perché insomma... Hai mai visto una “night session” prima di oggi? [*con la testa faccio cenno di no, nda.*] Beh, vedrai, tutto partecipa a fare così, ne senti proprio il bisogno di muoverti prima, è una questione di suggestione anche. Se uno casca male, fa rumore,

lo vivi male, ti spaventi, ti imparanoi, o comunque interrompe come te lo stai vivendo, senti di più l'errore diciamo... (Cava, *traceur*).

L'emozione guida così l'esercizio della pratica: questo accade, in casi come questi, quando sono intense, nel loro essere connesse ad esperienze ed eventi particolari, ma è un elemento centrale anche delle azioni e delle modalità più quotidiane e routinarie, anche se diventa più difficile riconoscerne i confini e, proprio nella loro quotidianità, le emozioni della pratica vengono gestite senza nominarle, o connettendole direttamente ai risultati raggiunti. In questa continua presenza, diventa utile allora seguire la proposta di Norman Denzin (1984), che suggerisce di leggere le emozioni come una specifica forma di comprensione incorporata, strettamente connessa alle sensazioni e al proprio modo di stare nei contesti, a partire dalla stessa percezione del proprio corpo. Le emozioni sono allora sempre sentite fisicamente: dall'apatia alla gioia, le sensazioni corporee sono un elemento ineliminabile delle emozioni (Cassell, 2001: 376). Inoltre, è a partire dalle sensazioni corporee che le emozioni vengono comprese, dal soggetto stesso così come da chi interagisce con lui: l'arrossire aiuta al soggetto a definire e percepire la situazione come imbarazzante, lo sbadiglio diventa un segno per la stessa persona di una perdita di concentrazione o di interesse in quanto sta leggendo, solo per fare due esempi abbastanza immediati. Come anticipato, queste dimensioni corporee sono eminentemente sociali anche nella loro "corrispondenza" corporea e nel modo in cui queste vengono tradotte: esse variano di contesto in contesto e nelle differenti culture: come hanno evidenziato magistralmente i *cultural studies* della scuola di Birmingham la rabbia è una questione strettamente connessa, sia nella sua possibilità di espressione, sia nella sua stessa forma, alla classe sociale (Hall e Jefferson, 1975; Brah, 1996; Barker, 2003). La stessa possibilità di esperire certe sensazioni, di essere colpiti da determinate atmosfere, e di "tradurle" in emozioni vissute non è naturale, ma diventa un elemento politico che è parte della normatività del contesto e dello spazio urbano.

In questo aspetto, la dimensione affettiva della pratica è strettamente connessa ai contesti e alle situazioni in cui vengono esperite, e l'atto di definizione in un'emozione è un lavoro di interpretazione, traduzione e al tempo stesso normalizzazione dell'affetto. Diventa allora interessante indagare, nelle pratiche, quelle che sono considerate come emozioni particolari, che vengono condivise dai soli partecipanti e che fanno fatica a definire altrimenti, o che richiedono specificazioni e distinguo: l'interesse non sta nella presunta scoperta di una "nuova emozione", né, per quanto connesso ed importante, in una lettura sulla singola significazione di un gruppo e di una comunità di pratiche di un'esperienza comune. L'individuazione di una

connessione emotiva tra la pratica e l'esperienza, l'impossibilità (e in alcuni casi, l'indisponibilità dei soggetti) di riconoscere in un'emozione "comune" quanto provato durante la pratica diventa allora una forma di esplorazione. Questa può essere intesa contemporaneamente come una ricerca interna, un tentativo di entrare in dialogo e con la propria percezione e complessità affettiva, in un lavoro riflessivo svolto in relazione all'interno del gruppo di praticanti, in cui vengono dati nomi e descritti stati emotivi che, per forma, intensità, modalità espressive, modi di sentire si considerano inediti nella propria biografia e caratteristici della disciplina. D'altro lato, sono esplorazioni anche delle forme di normatività delle emozioni: il fatto di dover evidenziare un distanziamento rispetto a delle emozioni che altre persone hanno provato, è legato anche al fatto che pratiche effimere, nel loro portato politico che si genera dall'innestarsi in contesti che prevedono non solo usi dello spazio differenti, ma anche differenti modalità di esperirlo, di relazionarsi e di manifestarne il rapporto.

I gruppi di *liner*, a riguardo, forniscono un prezioso esempio in quanto viene da loro chiamato "gasò". Con questa espressione, derivata dal verbo "gasare", che gergalmente significa esaltare e rendere euforico, si intende sia il supporto che viene dato dal gruppo nel momento in cui uno di loro sta provando a camminare una linea, sia la sensazione di carica e di tensione del *liner* stesso nel momento della pratica, aumentata dalle grida di incitamento.

Il gasò... Non è facile da spiegarlo... è il tifo che facciamo, ma non è solo quello, è un'energia trasmessa. Magari hai appena camminato la linea, sei riuscito alla grande e vuoi spaccare il mondo, oppure sei caduto, hai fatto un *leashfall* e hai sentito la botta di adrenalina nel momento in cui ti è scappata da sotto i piedi. Vorresti risalire subito e spaccare il mondo, perché sei a mille o perché hai il senso di rivalsa, ma ora è il turno di qualcun altro... Allora lo inciti, inizi a gridare e a passare il tuo entusiasmo, così ti scarichi tu e si carica lui... Quindi il gasò è l'assorbimento di queste energie, è un'incitazione che deriva non solo dall'entusiasmo, ma proprio da tutte le sensazioni ed emozioni che dà la *slack*, che vengono trasmesse. Per questo è così difficile spiegarlo (Clo, *liner*).

Da un lato, viene evidenziato un aspetto importante, che permette di tornare nuovamente sull'idea delle discipline come capaci di creare *affective atmospheres*, che circolano nella relazione tra i corpi e colpiscono i soggetti così come i luoghi, diventano elementi significativi, creano sensazioni e reazioni, variano nelle intensità. Attraverso i movimenti, così come i suoni, le voci, le immagini, vengono evocate figure e generate relazioni, anche attraverso spostamenti

imprevisti e “disordinati”, nei quali geografie emotive vengono a formarsi (Wood, 2002), ora rafforzando i territori e le spartizioni spaziali, ora mettendoli in discussione.

Nella specificità del gaso, c'è allora il riconoscimento di una partecipazione non solo a una pratica, ma a un panorama emotivo che in essa viene creato, e che può coinvolgere alcuni dei partecipanti, così come altre persone, spettatori anche inconsapevoli e involontari alla disciplina, che vengono coinvolti da questa “energia” messa in circolo. Al tempo stesso, è un modo per rendere condiviso quanto è vissuto e considerato usualmente uno stato emotivo personale, dandone uno spazio concreto di espressione e una vocazione pubblica. Dalla gestione individuale e dal contenimento delle emozioni come forma di disciplinamento, inteso come una forma di ortopedia morale (Foucault, 1975) del corpo in pubblico, si aprono alternative: il “gaso” dei *liner* non diventa solo una forma, non governata, di espressione emotiva, ma il tentativo di renderla produttiva, diffonderla e trasmetterla.

Intorno ad esso, nel rapporto che si crea tra i gesti e le intenzioni di incitamento e di sostegno e lo stato corporeo ed emotivo provato dal *liner*, viene performata la dimensione collettiva di una disciplina che è, nel gesto atletico individuale, ma è realizzata spesso in gruppo. Al tempo stesso, è uno dei modi con cui, nel presentarsi in spazi contesi, i *liner* prendono e legittimano il proprio spazio: il fermento creato dallo *slacklining* crea una forma di territorializzazione che accompagna i differenti usi dello spazio, articolandosi come confini psicosociali e materiali: il modo in cui le emozioni sono costituite corporalmente e vengono comprese attraverso la loro diffusione tra corpi riscrive dunque gli spazi e, al tempo stesso, mostra come la loro produzione non possa mai essere del tutto stabilita e definita inequivocabilmente (Davidson et al., 2007; Bankey, 2002).

Manifestazioni di entusiasmo e di festa come quella esemplificata dal “gaso” dei *liner*, possono essere vissute e percepite anche nelle altre discipline che, nella loro pratica creano atmosfere elettriche che coinvolgono e caratterizzano gli orizzonti emozionali: già abbiamo visto nelle *nightsession* del parkour come le emozioni vengono a interagire con la pratica e con il contesto, così come gran parte del lavoro svolto dall'artista di strada si rivolge non tanto alla tecnicità del gesto artistico, ma nella capacità di creare una sensazione, di volta in volta festosa, divertente, magica, bohemienne, con cui appassionare il pubblico e attirare sguardi e offerte.

In questo senso, ogni esibizione di una disciplina è una negoziazione dei confini che i corpi costituiscono, e le pratiche effimere possono essere il punto di partenza e la modalità nel mostrare come i corpi possano essere emozionalmente potenti, conflittuali e, in determinati

casi, persino sovversivi (Longhurst, 2000): pratiche, sensazioni e corpi si sostengono vicendevolmente e si ridefiniscono intorno alla concettualizzazione delle emozioni.

L'interesse, conseguentemente, non è dato da ciò che l'emozione è in termini di elemento singolare o intrapsichico, ma a come l'emozione lavora (Katz, 1999) attraverso il corpo e, in particolare, in quale modo, venendo comunicate determinate emozioni, in contrasto con "la normalità" e la quotidianità dello spazio urbano, possano mobilitare risorse simboliche o creare contrasti e allontanarne altre (Grimshaw, 1999).

I corpi sono infatti connessi con oggetti e con la materialità degli spazi (Allen-Collinson e Hockey, 2011; Anderson e Tolia-Kelly, 2004), e le emozioni sono centrali nei processi di significazione e di costruzione di narrazioni all'interno degli eventi che caratterizzano l'incontro tra le differenti attività che si incontrano in spazi contesi (Harrison e Anderson, 2012), e allo stesso modo diventa un processo di territorializzazione, creando confini e logiche di controllo degli accessi allo spazio: le emozioni come hanno scritto i geografi sociali Thien e Del Casino Jr. "incorporano le costituzioni mobili con cui spazi, soggettività e processi sociospaziali si definiscono in assetti di potere e disegualianze" (Thien e Del Casino Jr., 2012: 1148).

Le riappropriazioni territoriali sono dunque anche riappropriazioni emotive, spazi in cui i corpi possono sviluppare intensità e sensazioni differenti rispetto ad altri spazi che vengono caratterizzati da altre attività e altri gruppi: questo non deve far pensare ovviamente a un'assenza di norme sociali e di forze che muovono i corpi. Seppur sottratti alla normatività delle sensazioni e delle emozioni individuate e manifestate all'interno dei confini dello spazio programmato, non per questo le emozioni nelle pratiche effimere sono da considerarsi come un'espressione libera: da un lato, come vedremo, si sviluppano dialettiche interne allo stesso contesto culturale, dall'altro la dimensione relazionale delle emozioni evidenzia come esse siano sempre comprese all'interno di un regime di visibilità e siano negoziate nello spazio che viene a crearsi tra come ci si vede e come si è visti, quello che si prova e come ciò viene percepito.

Le differenti visioni sulle discipline e il complesso rapporto che si crea tra le differenti concezioni della pratica e il rapporto che si crea nel relazionarsi con gli spazi e le attività che li contendono: lo stesso "gasò", fin qui usato come esempio per introdurre i processi di territorializzazione emotiva, offre esempi di questa complessità, non essendo letto in maniera univoca:

I ragazzi giustamente sono eccitati quando si ritrovano, magari quando provano qualcosa di particolare... Ti ricordi le prime *waterline* sul Piovego? Mi ricordo che tu già c'eri... Non dormivamo la sera prima per l'emozione, quando andiamo in montagna con le *highline* la prepariamo e la carichiamo per giorni. È il gaso, lo sai, diciamo così... Però il gaso a volte è un problema, perché l'eccesso di entusiasmo diventa pericolo, pericolo di buttarsi e provare subito, non controllare le misure di sicurezza, ma anche difficoltà di controllare il respiro, sbagliando poi, da carica diventa un intralcio (Dames, *liner*).

Dames evidenzia un aspetto importante, che contribuisce a comprendere la complessità delle emozioni come costruzioni sociali: le pratiche territoriali dello *slacklining* non solo si definiscono anche attraverso la ridefinizione delle sensazioni in un determinato spazio, ma si articolano in termini di gestione e di controllo delle emozioni durante la pratica, tra volontà espressiva e criteri di funzionamento.

Per una “corretta” realizzazione della pratica in termini di efficacia nel raggiungimento degli obiettivi che vengono stabiliti dal praticante nella sua disciplina, la disciplina si configura anche come un processo di controllo e gestione delle emozioni. Le pratiche richiedono una forma di controllo sul corpo, che prevede una gestione muscolare e posturale attraverso automatismi e bilanciamenti così come la costruzione di sensazioni, percezioni e stati emotivi: come la sociologia carnale ha evidenziato, le pratiche sportive e, in generale, quelle corporee, l'*habitus* dell'atleta viene definito anche da un determinato modo di sentire e di sentirsi, in una combinazione tra reazioni muscolari e nervose e di percezioni e costruzioni simboliche intorno ad esse, in un ricco e complesso intreccio emotivo, morale, estetico che viene incorporato e reso elemento fondamentale nella soggettività (Wacquant, 2011; 2014; Sanchez Garcia, 2013).

Al tempo stesso, le pratiche si configurano intorno un lavoro emozionale che, per come è stato definito da Nicky James in uno dei primi e più importanti articoli, alle origini della sociologia delle emozioni, *Emotional Labour* (1989): “il lavoro implicato nel gestire i sentimenti di altre persone, una pratica che è elemento fondamentale nella regolamentazione dei sentimenti” (ibid.: 15).

La cosa difficile è che devi mantenere sempre lo stesso umore, almeno durante lo spettacolo: ogni artista ha avuto la sfiga di essere stato ingaggiato per una festa in un brutto periodo, dopo essere stato lasciato dalla ragazza ad esempio... Di certo non sarà stato lo spettacolo più ispirato della carriera, ma non puoi neanche arrivare tutto truccato da pagliaccio, piangendo, con la bottiglia di rum e bere davanti ai bambini [*mima, un bevitore disperato, singhiozzante, nda.*]. Ci sono modi per fare personaggi tristi, ma è comunque recitazione, segue canoni precisi, non

ha a che fare con come stai in quel momento, non direttamente insomma... In quei giorni devi metterti alle spalle tutto, sforzarti, fare il tuo personaggio, aiutato dal fatto che le battute vengono da sole dopo mille ripetizioni, che concentrandoti su clave, palline, palloni e quant'altro magari ci si distrae. Per il resto è tutto lavoro muscolare... Stendere i muscoli della faccia in sorrisi quando vorresti bestemmiare in faccia a quei bambini e andartene via veloce (Alex, saltimbanco).

La giocoleria e le arti di strada, così come altre pratiche effimere che, almeno per alcuni dei loro praticanti, permettono di mettersi a cavallo tra attività ludica e vera e propria professione, travalicano le distinzioni categoriali proposte da Hochschild (1983) tra *emotional labour* quale forma di lavoro pagato in cui la gestione dei sentimenti, intese come immagini facciali e corporee artificialmente create, alle quali è attribuito un valore di scambio, e il *emotion work*, forme di gestione e di controllo emotivo, sviluppati in pubblico o in contesti privati, al quale è associato esclusivamente un valore d'uso. Gli artisti continuano a oscillare tra questi due elementi, talvolta evidenziando una faticosa gestione delle emozioni dovuta all'accordo lavorativo alla necessità di fare il cappello anche quando non si vorrebbe, mentre in altri casi viene presentato più come un lavoro interiore, un allenamento e uno sforzo nel gestire sé stessi e le situazioni.

Lo sforzo principale da fare, secondo la mia opinione, è sulla noia: dopo un po' facendo semaforo, sempre la stessa routine, ogni volta che è il semaforo è rosso, per due, tre, cinque ore... Diventa difficile ricordarsi di fare un sorriso mentre si giocola insomma. Però al tempo stesso, se riesci a farlo, ti ricordi che puoi sorridere anche quando non te la senti, che ti rende una persona migliore anche per gli altri, è un esercizio per diventare come vorrei essere (Valerio, giocoliere).

L'interpretazione di Hochschild è stata diffusamente criticata per la sua eccessiva adesione agli strumenti interpretativi (post)marxiani, così come la difficoltà di comprendere, nel processo di costruzione delle emozioni, una dimensione di repressione e di diniego che si accosta e, talvolta, confligge con la messa a valore delle emozioni (si veda, ad esempio, Bandelow e Williams, 1998). Nonostante questo, questo rimane forse l'approccio che ha avuto maggiore fortuna in sociologia, mostrando un valore esplicativo e capacità adattive a materiali empirici differenti (Collinson, 2005).

Il lavoro emotivo ha in particolare il merito di riportare nella discussione il modo in cui le pratiche prevedano forme di disciplinamento del soggetto, in cui non solo le emozioni vengono contenute e nascoste, ma vengono anche prodotte. Questo implica che aspetti centrali della

disciplina e dell'essere praticante, quali ad esempio la soddisfazione nello sforzo, o il senso di colpa nel momento in cui non si riesce a seguire i progetti di allenamento stabiliti e le tabelle di marcia prefissate come obiettivo, sono produttive della soggettività: la costruzione dei sentimenti e la loro comprensione in quanto emozioni “viene ricondotta a norme sociali che regolano quanto una persona *dovrebbe* percepire” (Lipton, 1998: 19. *Italo* nell'originale).

Riprendendo questi differenti spunti, è possibile evidenziare come le emozioni permettano di guardare al rapporto tra corpi e spazi urbani, funzionando come un efficace filtro che permette di evidenziare le ambiguità e complessità con cui, attraverso le pratiche effimere, sono costruite sensazioni, emozioni e le loro modalità di espressione in pubblico. Da un lato, infatti, esse si pongono di fronte alla pianificazione spaziale, al suo cercare di essere architettura non esclusivamente materiale ma anche emotiva, sensoriale, corporea, rompendone le pianificazioni e le progettualità e dando altri significati e sensazioni nuove attraverso la produzione spaziale e la riappropriazione territoriale nel movimento; dall'altro lato, come abbiamo visto, anche in queste pratiche ci sono forme di controllo e gestione delle emozioni, che possono essere anche nella stessa disciplina tra loro contrastanti e conflittuali, costruendo un campo di normatività che può essere altrettanto disciplinante per i corpi e per le soggettività dei praticanti (Mestrovic, 1997). Al tempo stesso, le pratiche di riappropriazione non sono stabili e durature neanche nelle loro costruzioni emotive: Infatti, sono sempre possibili forme di normalizzazione da parte delle politiche e dei territori più legittimati e potenti. Quanto è stato introdotto nel paragrafo 3.7 sulla brandizzazione della città attraverso pratiche creative può infatti essere compreso come l'addomesticamento e la commercializzazione di un'estetica e, al tempo stesso, di emozioni ad essa associate per scopi commerciali, turistici, politici, propagandistici (Kramer, 2010; McCormick et al., 2010).

A partire da questo intreccio è però possibile evidenziare come nelle pratiche si sviluppi un conflitto sull'uso degli spazi che si articola come governo sulle emozioni, inteso sia come produzione e definizione, sia come controllo di stati affettivi e della loro diffusione in una relazione tra corpi: in questo senso, le pratiche effimere diventano costituiscono delle resistenze nel momento stesso in cui propongono una modalità alternativa e una rottura (Saitta, 2015), anche nell'immediatezza, di quella che è la costruzione quotidiana delle emozioni in pubblico e, di conseguenza, i confini che sono emotivamente imposti al corpo nella sua capacità di sentire ed esperire.

5.4 Il genere delle discipline.

Come abbiamo visto nel terzo capitolo, lo spazio urbano è configurato in una pluralità di livelli e piani, che ne determinano una configurazione territoriale, mai del tutto definita e continuamente messa in discussione da continue forme di travalicamento, di rotture delle forme di controllo dei confini e delle norme che regolano lo spazio, così come da nuovi territori alternativi ridefiniti con pratiche non previste.

La centralità delle pratiche nella definizione di questi territori mette al centro la tematica del corpo nella sua relazione con le dimensioni fisiche e simboliche della spazialità all'interno della quale agisce, e ne traccia le possibilità e le limitazioni. Attraverso la costruzione dei territori lo spazio viene aperto e reso accessibile e vivibile ad alcuni corpi, e negato o conteso ad altri.

Dietro a una retorica neutra ed universalistica che si basa sul mito dell'agorà e dello spazio pubblico (Borghi e Blindon, 2010), lo spazio urbano è frammentato socialmente secondo la distribuzione diseguale e binaristica del privilegio che si forma lungo fratture e assi di discriminazione tra loro intersecati e che costituiscono i corpi dei partecipanti e la loro leggibilità sociale (ad esempio come corpi maschili/femminili, eterosessuali/queer, bianchi/non-bianchi, sani/disabili, nativi/migranti...). Anche per quanto riguarda la pratica di discipline effimere, ludiche e artistiche, il territorio è attraversato da queste fratture, che rendono alcuni corpi dei praticanti come adeguati e altri fuori luogo, o che restringono comunque le opportunità di accesso e di permanenza (Valentine, 2001) nello spazio pubblico, così come i criteri di restringimento e di chiusura nello spazio privato (Borghi e Dell'Agnes, 2009).

Ad esempio, lo spazio all'aperto, le piazze e i parchi in cui le discipline dell'etnografia, così come altre, trovano i propri spot, sono territori connotati in termini di genere, che valorizzano, cioè, in termini di genere, la presenza e l'attività di certi soggetti, negandola o invisibilizzando quella di altri (Vaiou, 2006).

I territori non solo sono organizzati attraverso dei confini che sono più o meno porosi in termini di genere, rendendoli attraversabili solo ad alcuni, ma allo stesso tempo riconfigurano e situano il genere nelle pratiche (Wastl-Walter e Staeheli, 2013): le pratiche effimere, ponendo intorno alla corporeità, intesa come configurazione discorsiva, ed al tempo stesso ai corpi vivi, messi in movimento e sperimentati nei loro limiti, permettono di evidenziare la processualità di questa territorializzazione organizzata in base al genere dello spazio urbano, partendo da come, al tempo stesso, il genere sia qualcosa "che si fa" o, meglio, una serie di atti e di azioni, che

sono stilizzazioni del corpo all'interno di *frame* normativi, capaci di produrre nel tempo una "apparenza di sostanza" di un modo di essere naturale (Butler, 1990: 33). Nella performatività, il genere viene continuamente costruito e ricostruito nelle pratiche che definiscono e cristallizzano delle forme di mascolinità e femminilità. Esiste quindi, nella pratica, una costruzione di un corpo maschile e femminile proprio del *parkour*, dello *slacklining*, delle arti di strada, che lavora in termini di riproduzione (ma anche, potenzialmente, di contestazione e sovversione), della sua configurazione egemone (Connell, 2000).

Gli studi di genere che hanno preso in considerazione questo tipo di discipline si sono ampiamente soffermate sul tema della mascolinità come aspetto centrale della loro definizione, nella configurazione della pratica, dei valori e delle costruzioni discorsive così come degli immaginari. In particolare, intorno alle dimensioni di azione, rischio e pericolosità differenti autori hanno individuato gli elementi della costruzione della mascolinità nelle discipline sportive e del tempo libero (si veda ad esempio, Wheaton, 2000; Robinson, 2008; Waitt, 2008; Channon, 2013). Come evidenziato in questi lavori, attraverso la definizione della disciplina intorno all'efficacia del movimento, e all'incorporamento di determinate caratteristiche e qualità che vengono usualmente considerate come maschili, quali forza, potenza, reattività, viene riprodotta una versione stilizzata della divisione dei generi che passa attraverso un mancato riconoscimento della pratica quando realizzata da donne. Centrale in questo processo è la definizione del corpo: il corpo adatto nella disciplina diventa, per definizione, un corpo maschile (Atencio et al., 2013; Le Breton, 2000), mentre il corpo femminile, per poter essere riconosciuto, deve essere performato nella valorizzazione di caratteristiche considerate maschili (Heywood, 2007; Backstrom e Nairn, 2018)

Se questi lavori hanno, in campi disciplinari e contesti differenti, indagato etnograficamente le discipline per indagarne la relazione con la performatività di genere, altri lavori si sono concentrati in modo specifico su questa produzione inserita nel contesto urbano: la performatività di genere è un processo che si sviluppa non solo nello spazio urbano, ma come Kidder (2013a; 2017) evidenzia *attraverso* lo spazio urbano.

Nella sua ricerca sul *parkour* diventa particolarmente interessante è vedere come, attraverso la pratica, non solo il traceur, "fa il genere", ma lo spazializza. Da un lato, la scelta degli spot è allora realizzata alla ricerca del giusto ambiente per performare la pratica del genere che si costruisce nello spazio, dall'altro creano una lettura di genere, e relativa a determinati tipi di repertori di genere, di mascolinità e di femminilità che vengono messi in atto dai traceur, configura una performance spazializzata dello spazio pubblico. Reinventando gli usi dello

spazio attraverso pratiche che configurano performance di genere, anche gli spazi attraversati dalla disciplina vengono allora rilette in base alle modalità con cui possono essere vissuti.

La produzione di determinati spazi diventa allora produzione di corpi utili ed adeguati a quegli spazi (Stagi, 2015): attraverso la definizione di certe modalità della pratica, e di certe estetiche (Kidder evidenzia, ad esempio, l'abitudine di mettere in mostra il corpo al lavoro, evidenziando il lavoro muscolare allenandosi a petto nudo, ad esempio) fa sì che non solo la pratica risponda a un certo tipo di maschilità, ma che allo stesso tempo, lo spazio venga ritenuto, almeno dai partecipanti stessi, riscritto secondo delle norme di genere che rispondano alle loro attività.

Questo movimento di performance dello spazio e del genere attraverso le discipline e i corpi in movimento avviene, come ha evidenziato Stoddart (2010), in una costruzione congiunta, in cui nel nesso tra genere e spazialità (si veda anche Nightingdale, 2006) è costruito vicendevolmente da capillari flussi di potere che attraversano i discorsi e le pratiche incorporate (Foucault, 2000). Non esistono soggettività che non siano situate, e che non si collochino in ambienti e spazialità, e al tempo stesso, gli ambienti sono definiti in termini di genere (Hessing et al., 2004). Attraverso la pratica delle discipline si formano degli orizzonti (Stoddart, nella sua ricerca sullo sci e sugli sport alpini, parla di *masculinized sportscapes*), luoghi in cui la natura è costruita e definita attraverso le azioni umane, che ne forniscono una dimensione di comprensione che passa attraverso lo sguardo, di genere, che rende determinati ambienti consoni alle caratteristiche di un genere. Al tempo stesso, attraverso questo nesso continuo, si realizza nelle pratiche un continuo gioco di rimandi, in cui uno spazio è letto attraverso articolazioni ed elementi che vengono associati in termini di genere, ed il genere viene definito in base alla partecipazione a queste stesse pratiche.

Un primo aspetto utile da evidenziare, per introdurre il nesso tra pratiche, territori e genere, riguarda la composizione dei gruppi dei praticanti delle tre discipline. Ovviamente, la dimensione numerica è solo una prima lente, decisamente approssimativa e parziale del rapporto, ma offre un primo elemento di contestualizzazione, soprattutto perché permette di accedere, anche nelle interviste e nelle conversazioni, ad argomentazioni riguardanti aspetti più ampi.

In tutte e tre le discipline, la presenza maschile è predominante. Questo aspetto non sorprende, in quanto risponde da un lato a una generica tendenza, nelle comunità sportive e ludiche, di una forte connotazione di genere, accompagnata da altrettanto nette caratterizzazioni in termini

di razza e di classe (per esempio, si vedano Wheaton e Tomlinson, 1998; Bolin e Granskog, 2003. Per il contesto italiano, rimandiamo a Stagi, 2015).

Questo spaccato di genere nelle attività ludiche va ad intrecciarsi con quanto detto riguardo la dimensione maschile dello spazio pubblico e a come gli spazi della città siano, in generale, progettati e gestiti intorno a un soggetto maschile. Non deve allora sorprendere se, nelle discipline di quest'etnografia, la presenza e la pratica si configurassero come prettamente maschili.

Seppure nelle situazioni con un numero elevato di partecipanti, che fossero allenamenti di slacklining e di parkour che raccogliessero un buon numero di liner e di traceur, festival di giocoleria o momenti di ritrovo, come quello ormai "storico" a Padova presso il Tempio della Pace il lunedì, mi sia capitato rare volte di trovarmi in contesti esclusivamente maschili, spesso la presenza di ragazze era minoritaria, limitate a due o tre in gruppi di dieci, quindici persone.

Lo ho trovato da subito un gruppo bello, confortevole... in cui stavo bene, ecco. Questo anche se era prevalentemente un ambiente maschile, e le ragazze sono sempre state pochissime... Tre o quattro agli inizi, in un gruppo di venti. Poi con gli allenamenti in strada, ancora meno di così: solo una ragazza mi accompagnava, ed eravamo in due, sempre su un gruppo di una ventina di persone. [...] Poi magari c'erano altre ragazze, che giravano intorno, anche per altre situazioni... Le ragazze di qualcuno, che magari si incuriosivano... Ma a farlo con continuità no, eravamo proprio poche sin da subito (Emma, *traceuse*).

Allo stesso modo, anche nelle altre due discipline i rapporti numerici sono altrettanto sbilanciati, e spesso ciò diventa il punto di partenza per diverse partecipanti per una costruzione di consapevolezza di questo sbilanciamento, che viene rintracciato ora nella storia delle discipline e delle comunità di praticanti, ora sulle richieste corporee, in termini di prestazioni, ma anche di estetica e di atteggiamento, anche tracciandone relazioni con lo spazio urbano.

Le comunità sono accomunate dal loro essere principalmente maschili, ma i meccanismi di produzione di questa differenza e le costruzioni discorsive che la sostengono sono molto differenti tra loro, così lo è l'organizzazione sociale e le forme di accesso alla pratica in spazi contesi.

Nel gruppo dei *liner*, ad esempio, esiste una forte segmentazione per genere: molto spesso la disciplina non è praticata da sola, e nello stesso contesto si crea, nello stesso gruppo, una forma di condivisione dello spazio tra discipline differenti, quali lo stesso *slacklining*, i tessuti aerei, la pratica di yoga e acro-yoga. Questa coesistenza e forma di organizzazione condivisa

favorisce una divisione di genere molto netta: le ragazze, anche avvicinandosi al gruppo perché attratte dalla pratica dello slacklining, si ritrovano a specializzarsi e ad allenarsi coi tessuti⁶³, mentre camminare sulla linea rimane, in gran parte, una “questione maschile”.



[figura 32]. Allenamento di tessuti aerei a Parco Fistomba. Foto della partecipante.

Stando alle parole dei praticanti, non ci sarebbero aspetti che dovrebbero rendere lo *slacklining* più adatto ai maschi, e la divisione viene presentata in parte come effetto di una peculiarità del gruppo, in parte viene connessa alla maggiore capacità delle ragazze nei tessuti aerei:

è vero, c'è questa divisione di genere, per cui ci sono poche ragazze che camminano la *line*... Solo qua a Padova però devo dirti, perché se poi vai ai meeting, di ragazze ne trovi tante. Da noi c'è che fanno i tessuti. Quella è una pratica quasi esclusivamente femminile. Del tutto femminile, direi, anche se ho visto una volta un paio di ragazzi. [...] Coi tessuti vengono forse valorizzate l'eleganza, è tutto un discorso di capacità e pulizia dei movimenti, e poi è molto

⁶³ I tessuti aerei sono una disciplina acrobatica che ha origine come arte circense e che si è poi sviluppata anche in contesti urbani, svolta in particolare nei parchi. Dei tessuti lunghi diversi metri e larghi all'incirca uno, piegati a metà vengono appesi a un supporto, usualmente alberi, sulla quale l'acrobata realizza delle acrobazie, girandosi su sé stessa, roteando, lasciandosi scivolare, muovendosi in sospensione.

bello, serve grazia no? E tanti movimenti sono simili a quelli della ginnastica artistica, e un po' di ragazze la hanno fatta, magari per un anno o due da bambine, quindi ci si ritrovano (Andrea, *liner*).

Per quanto la peculiarità del gruppo con cui ho realizzato l'etnografia renda particolarmente visibile la divisione tra le due discipline, non può essere ridotto tutto a una semplice "stranezza" della comunità padovana di *liner*. Seppure in altre aree, comprese ad esempio Milano e Bologna, per limitarsi a gruppi con cui i partecipanti della ricerca hanno rapporti e che ho potuto incontrare nel corso della ricerca, ci siano diverse *liner*, anche riconosciute ed esperte, la pratica rimane comunque, complessivamente, maschile. Seppure non sia una disciplina che si fonda su qualità tipicamente considerate maschili, avviene una sorta di differenziazione che, da un lato, mobilita la differenza educativa (Scraton, 1992), riconoscendo le somiglianze tra una pratica, emergente, come tessuti aerei con una disciplina ginnica che è considerata femminile (Chimot et al., 2010), dall'altro si evidenzia come, seppur dichiarando una neutralità della disciplina dello *slacklining*, l'altra pratica risponda meglio a un'estetica femminile: da una prospettiva, ancora, attenta alla performatività, viene evidenziato come lo stile corporeo (Butler, 1990) non si costruisce semplicemente privilegiando una pratica ritenuta adeguata alle donne rispetto ad una che sarebbe, per le sue caratteristiche e definizioni, performata come maschile, ma viene messo in gioco anche semplicemente apparendo più femminile, e rendendo così più femminile il contesto stesso, attraverso dei movimenti che ad essa rimandano (Evans, 2006: 550).

La dichiarata neutralità della disciplina non è sempre sostenuta nella pratica, ma si interseca con il riconoscimento dell'esperienza e si riconfigura in piccoli episodi, che intrecciano una differente visione in base al genere. La maggiore applicazione delle ragazze nei tessuti aerei fa sì che, anche nel momento in cui decidono di passare e provare a camminare la linea, venga vissuto più come un esperimento, un tentativo in un passatempo e che per questo siano meno abili a gestire situazioni particolari.

[Al Portello, in un pomeriggio in cui sono state montate dai *liner* tre *waterline* che attraversano il fiume Piovego] Anna sta provando a camminare la linea: ha qualche volta fatto *slacklining* nei parchi, sia su *beginner* sia su linee più complesse, ma è per la prima volta su un fiume, a quest'altezza. Dopo diverse indecisioni, si è finalmente decisa a tentare e, una volta messa l'imbragatura e agganciato l'*hangover* alla linea, si trascina verso il centro, fino al punto in cui sotto di lei c'è l'acqua del fiume. È visibilmente incerta su cosa fare, sospesa tra le sensazioni piacevoli della prima esperienza e la paura nel muoversi. Dalla riva, alcuni ragazzi iniziano a

incitarla, dicendole di staccare il moschettone, in modo che possa provare ad alzarsi in piedi sulla linea. [...] Saverio, invece, braccia incrociate, sguardo fisso, risponde ai ragazzi che la spingono a tentare. «dai, smettetela, che poi se non sa riprenderla dobbiamo andare a riprenderla in mezzo...». Michele gli risponde qualcosa, non riesco a cogliere bene, ma capisco dal tono che, seppur incitandola, c'era ben poca fiducia sul fatto che ce l'avrebbe fatta. [...] Davide, pur continuando a fare rumorosamente il tifo per lei, rivolgendosi a Saverio concorda in parte con lui: «non è come stare sui tessuti, ma mi sembra determinata... Vediamo...». [...] Anna decide di provare ad alzarsi, stacca il moschettone, ma nel momento in cui sta poggiando il secondo piede e provare ad alzarsi, si sbilancia e cade, lasciandosi andare, con un urletto soffocato, in un *leashfall*, rimanendo quindi attaccata alla corda di sicurezza. Saverio scuote la testa, facendo una smorfia, sussurra una bestemmia, aggiungendo «eccoci qua...», per poi urlarle indicazioni su come riprendere la linea. Lei, una volta capita la meccanica del movimento, riesce a sollevarsi e, riagganciando il moschettone, ci raggiunge sull'argine. Raggiungendola, Saverio le fa i complimenti, dicendole «brava, onestamente non pensavo che ce l'avresti fatta, e invece sei stata dura», lei con una risata risponde «sono veronese *vez*, abbiamo i coglioni» (nota etnografica, 25 gennaio 2017).

Nell'episodio di questo lungo estratto, il rapporto che si crea tra inesperienza e performatività del genere: il tentativo di una ragazza, alle sue prime esperienze e poco conosciuta nel gruppo, è stato accompagnato da una generale mancanza di fiducia, che poteva essere avvertita tanto in Edo, che avrebbe evitato volentieri che Anna provasse al suo primo tentativo, quanto in altri ragazzi, che la incitavano ma che, se una volta interrogati, mostravano scarsa fiducia sulle sue capacità, ma la invitavano a tentare per vedere cosa avrebbe fatto, come a metterla alla prova. Se in situazioni simili, con liner principianti maschi la diffidenza era meno manifesta, non venendo messa in dubbio la capacità e la forza muscolare di realizzare i movimenti necessari per girarsi e risollevarsi dopo una caduta. Allo stesso modo, la stessa Anna, con la sua risposta, sembra cogliere quale fosse il sospetto e in un certo senso, ne conferma il pregiudizio, rivendicandosi però un'eccezionalità e, attraverso una metafora così connotata in termini di genere, ne riproduce le rappresentazioni dominanti. Pare, anche nel contesto della battuta, che il coraggio e la caparbieta siano caratteristiche ascritte, biologicamente e naturalmente connesse alla maschilità.



[figura 33]. Una *liner*, nel delicato momento di trovare l'equilibrio per la spinta con cui alzarsi in piedi su una *waterline*. Foto mia.

Le stesse ragazze si pongono continuamente in una situazione di sperimentazione e di improvvisazione: anche quando hanno una certa abilità nello *slacklining*, la camminata sulla linea viene sempre vissuta come un tentativo, un gioco. Spesso si rifiutano se, ad esempio, vedono che altri si accodano per realizzare il loro tentativo dopo di loro, o anche semplicemente se ci sono troppi *liner* che potrebbero vederle. Nonostante il contesto in cui tessuti e *slacklining* vengono realizzati insieme, trovando angoli nei parchi e negli spazi pubblici in cui è possibile rimanere vicini e creare così, a margine delle discipline stesse, un gruppo comune, che oltre a passare il tempo insieme si supporta e rafforza gli usi dello spazio e le pratiche degli altri, la copresenza delle attività diventa così un elemento di divisione in termini di genere abbastanza netto tra chi è esperto, ed al tempo stesso, fisicamente (in quanto maschio) adatto a fare *slacklining*, e chi è un'occasionale e portata a rimanere tale.

La competenza sui tessuti aerei, e l'aver raggiunto il gruppo per allenarsi con quelli, non viene considerata, per quanto possa fornire delle competenze e un allenamento che può tornare utile in queste situazioni:

Se i tessuti mi aiutano con la *slack* e contrario? Non so. Sono molto diverse, ma hanno delle cose in comune, più come capacità personali che come vere e proprie capacità trasferibili... Non so se mi spiego... l'abilità di coordinarsi con il proprio corpo, fare il movimento giusto, la

sensazione di essere in equilibrio precario e valutare correttamente come spostarsi... Sono cose che fai in modo differente, ma che puoi spostare da una all'altra. [...] non viene tanto visto questo lavoro, che è più mentale che fisico no? Alcuni *liner* lo sanno, perché capirai, magari sono i fidanzati di qualcuna, o perché comunque, a furia di allenarsi insieme, se ne parla... Ma condividono e capiscono di più con l'acroyoga. Forse perché lo fanno, e allora vedono, facendo le figure in coppia, che c'è lo stesso tipo di lavoro. I tessuti rimangono per loro un esercizio meno conosciuto (Vale, acrobata).

Al contrario dello *slacklining*, le *traceuse* sentono che, per la sua storia, gli spazi e i gruppi che ne hanno dato origine e che ne hanno connotato i movimenti e gli stili, la differenza tra loro e i praticanti maschi sia parte della disciplina stessa:

Per una ragazza è più difficile, proprio nei movimenti. Ci sono alcuni movimenti, ad esempio, un modo per scavalcare un ostacolo che... come te lo spiego... [*si alza in piedi, dal tavolino del bar, appoggia le mani sul bordo del tavolo, nda.*] ora immagina che questo sia più basso... Con le braccia devi alzarti fino a questo punto, poi tipo strisciare [*accompagna le parole accennando un movimento e mimando con le spalle la direzione del corpo, nda.*] sullo spigolo in questo modo. Ecco, questo è un movimento che ti basta avere un poco di tette che non viene, o ti fai male, o lo sbagli, cioè, non ti viene fluido come dovrebbe (Emma, *traceuse*).

Tutti i movimenti nel parkour sono fatti per esaltare la potenza, che è una cosa che svantaggia, in media, le ragazze. Non solo in media abbiamo dei fisici, delle muscolature meno portate, perché tra costituzione fisica e quello che puoi fare, i criteri estetici e i tipi di sport che fai sin da bambino... è anche culturale, ma è così, di solito le ragazze non sono potentissime... Questo non ha in sé nulla a che fare, in sé, con il parkour, dove il movimento deve essere efficace, sicuro e libero, quindi non per forza deve risultare potente, non è scritto da nessuna parte, mi segui? Al tempo stesso tutto questo è stato creato a uomini, tutta la prima generazione era quasi esclusivamente maschi, e quelli che erano i movimenti liberi erano basati su di loro, e dopo sono stati copiati e imitati, il loro modo di muoversi è diventato ispiratore di uno stile che viene applicato sempre (Claudia, *traceuse*).

Le *traceuse* mettono immediatamente in evidenza quindi come la disciplina stessa sia pensata per un corpo considerato maschile, che richiede determinate caratteristiche che sono cioè associate alla mascolinità e sulle quali si sentono svantaggiate nel loro cercare di tenere insieme femminilità e *parkour*. Questo aspetto, come abbiamo visto negli estratti, riguarda i singoli movimenti, che dovrebbero essere movimenti liberi, ma che sono stati codificati su un corpo solo apparentemente neutro e che ha invece configurazioni maschili, ma in generale per la complessiva modalità di intendere la pratica e per le estetiche che vengono sviluppate. La

disciplina viene misurata assumendo un certo tipo, specifico, di prestanza fisica, basato su quantificazioni della potenza muscolare (ad esempio, dimostrando di essere capaci di fare dei *precision*, salti con un arrivo a piedi uniti, in pieno controllo dell'equilibrio, più lunghi e allenarsi per aumentare sempre di più la distanza).

Se come abbiamo detto, il parkour è una disciplina che ha, anche in maniera più esplicita rispetto alle altre discipline di questa etnografia, la capacità di reinventare i rapporti tra territori urbani, materialità degli spazi e corpi in movimento (Ameel e Tani, 2012b; Ortuzar, 2009), questa capacità di mettere in discussione la normatività è comunque costruita intorno a una pratica considerata mascolina e che attraversa forme diseguali di accesso allo spazio e alla sovversione delle sue norme (Atkinson, 2009).

Il fatto che, a livello italiano, ma ancora di più nel contesto internazionale, laddove la disciplina è più affermata e con una diffusione più capillare e, in alcuni casi, maggiormente istituzionalizzata, si verifichi la presenza di *tracuse* anche molto affermate, è spesso riportato come possibilità di attraversare la disciplina con successo anche per le ragazze. Questi elementi possono risultare interessanti nel fornire prove di come, almeno discorsivamente, nelle comunità di praticanti si cerchi di avere un'attenzione all'accesso e alle questioni di genere, e di come complessivamente questa apertura cerchi di essere portata in pratiche, ad esempio attraverso l'organizzazione in gruppi misti di partecipanti. Nonostante questo, le letture eccessivamente entusiaste sulle discipline sportive urbane che mettono in evidenza come la partecipazione femminile sia benvenuta e celebrata (Heino, 2000: 188), con sguardi che resistono alla costruzione sociale di un corpo genderizzato (ibid. :179), in un contesto che offre opportunità uniche di passare verso una pratica con equità di genere (Rinehart, 2005), rischiano di essere disattese. Spesso, se non problematizzata, questa attenzione non scalfisce la costruzione di una mascolinità nel *parkour*: la bravura viene misurata, in termini di riconoscimento o di conseguimento dei diplomi Adapt (e soprattutto Adapt2 e Adapt3, i certificati più alti che attestano la capacità di insegnare *parkour*), che hanno elementi di valutazione, tra gli altri indicatori, di tecnica e di resistenza fisica e di condizionamento fisico sotto sforzo. Quanto viene sostenuto diventa, allora, che le donne possono raggiungere e superare i livelli maschili, ma il metro di paragone e il modello di corpo intorno a cui viene costruita la pratica, rimane pensato in un modo che costruisce e performa i generi in maniera diseguale.

Nel *parkour* e nello *slacklining* le differenze di genere vengono costruite nella quotidianità della pratica, attraverso forme di organizzazione nelle comunità di praticanti o in gestualità,

estetiche e concezioni che vengono quotidianamente rinnovate, in contrapposizione, per entrambe le discipline a una concettualizzazione del corpo del praticante neutra: viene da un lato messo in evidenza, per entrambe, come la pratica sia libera, non richieda doti fisiche particolari e anzi, al contrario, entrambe evidenziano la dimensione psicologica e mentale:

Quello che conta è un lavoro mentale, rimanere focalizzati sull'obiettivo, controllarsi e mettere testa e corpo in quanto si vuole... La *slackline* supera ogni limite, e ti prepara alla vita, se impari a camminare su questa fettuccia superando le tue paure recondite e buttando fuori tutte le tossine che impestano la nostra mente superi tutto. È *empowering*. Non serve chissà cosa, puoi farlo ad ogni età, di ogni sesso, di ogni colore, perché sei tu, individuo, la forza di gravità, che è uguale per tutti, e la tua mente che ti fa camminare e stare in equilibrio (Michele, *liner*).

Allo stesso modo, quella della neutralità è un elemento che, in maniera ambigua, riguarda la presentazione dei corpi: da un lato, spesso durante gli allenamenti e le esibizioni, i praticanti mettono in mostra fisici muscolosi ed atletici, non mancando di una postura mirata ad essere sessualmente attraente e che rinforzi un'immagine di mascolinità egemone. Dall'altro lato, anche nel modo di presentarsi, spesso vengono realizzate scelte che tendono a neutralizzarli, attraverso vestiti larghi e “*baggy*” che nascondono forme e confondono i confini del corpo, equipaggiamenti tecnici e parziali travisamenti (Stapleton e Terrio, 2010).

Differente è il modo in cui nelle arti di strada vengono performati i generi, anche a fronte di un'origine della pratica e di un richiamo immaginario molto più stratificato storicamente. Complessivamente, anche in questo caso, come è stato detto, la presenza femminile nelle performance di strada è sensibilmente inferiore. Mentre però nello *slacklining* e nel *parkour* si tende ad evidenziare una presupposta neutralità dal punto di vista del genere, che poi, come abbiamo visto, svanisce da un lato intrecciandosi con altre discipline e “filtrato” dall'esperienza e dallo spirito amatoriale, dall'altro invece nascono criteri di valutazione e di sviluppo della disciplina in una storia e una prospettiva connotata in termini di genere, nelle arti di strada avviene una netta distinzione tra ruoli, con la specializzazione delle performer in ruoli e discipline considerate come “esclusivamente” femminili. Quello che forse è l'esempio più palese è la danza del ventre, che impegna un buon numero di artiste, e che può essere presente sia come spettacolo di una singola artista, di un gruppo di sole donne danzatrici, oppure come accompagnamento di altri artisti, ad esempio trampolieri, cantastorie, giocolieri, in numeri misti per genere e per discipline.

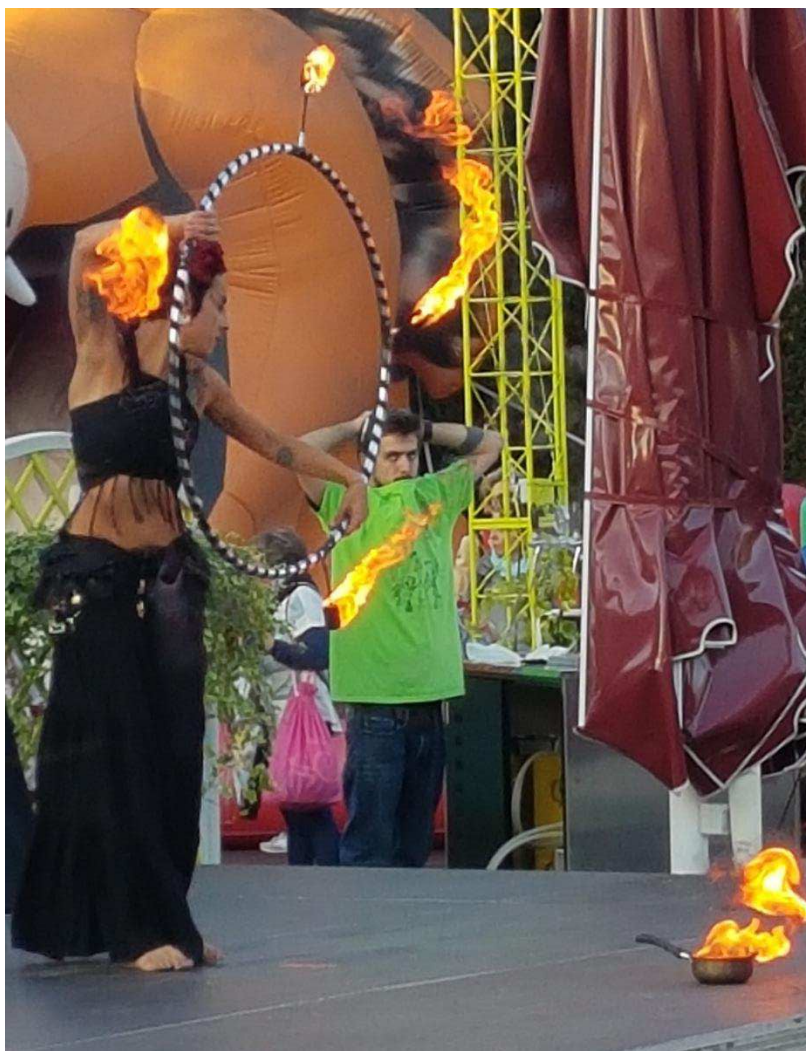
Hai ragione, siamo poche a fare spettacoli. Non poche in termini generali, ma poche le donne che sono artiste, e non che seguono il marito, il compagno, il fidanzato. In quel caso,

aumentano, di tanto... Fanno le assistenti, oppure intrattengono il pubblico, presentano e “passano il cappello”, ma sono ornamenti. Oppure fanno le cose insieme, come capita, qui in città, con le due statue viventi no? Lei è la moglie di lui, ma anche se fa la statua lo fa come se dovesse, per il marito. Tanto che lui si esibisce anche da solo, come hai visto oggi, lei assolutamente mai [...]. Tante invece fanno cose che sono solo da donne, però fanno spettacoli completi, che hanno valore artistico da sé. Si prendono quella fettina di interesse che c'è, e fanno danza del ventre, oppure adesso vanno tanto di moda i tessuti aerei. A me non piace lo spirito, che quel poco che si fa deve essere fatto per forza da una donna, come se in altri campi non avessimo capacità o dignità, ma come arte sono brave, niente da dire (Carlotta, burattinaia).

Nonostante il contesto raffigurato nell'estratto sia forse eccessivamente netto, e non sempre trova così netti riscontri nelle mie osservazioni etnografiche e nei racconti di altre partecipanti, sono presentate due direzioni che si mostrano in modo abbastanza definito.

Da un lato, spesso la copresenza di una coppia di artisti rischia di assumere uno schema per cui la figura maschile è protagonista, mentre quella femminile una semplice comprimaria: canovacci di spettacoli che, per esempio, si richiamano al mondo della magia, prevedono un ruolo dell'assistente, che di volta in volta viene reinventata in aiutante, complice, vittima ma sempre in una posizione subordinata. Diverse artiste si ritrovano allora ad impersonare figure femminili che rimangono definite intorno a un immaginario che, al tempo stesso, riduce la loro importanza, professionalità e abilità e che le marginalizza nella scena artistica (Dilley e Scraton, 2010; Raisborough, 2006) e che, anche se in maniera abbastanza attenuata, le stigmatizza per quanto fanno (Krase, 2014).

Il tipo di presentazione negli spettacoli e nelle performance di strada, realizzate attraverso immagini e apparenze che permettano, all'osservatore di passaggio, di riconoscere immediatamente che tipo di spettacolo stia avvenendo e chi sia il personaggio protagonista (ad esempio, il pagliaccio distratto, il mimo romantico...) fa sì che la figura femminile che ne emerge sia spesso basata su una forma molto accentuata, e spesso stereotipata, di femminilità, rappresentata intorno a caratteristiche caricaturali.



[figura 34]. Artista a un festival, in uno spettacolo in cui combina giocoleria e danza del ventre. Foto mia.

Pur non mancando posizioni anche molto critiche che, come vedremo, cercano di inserire elementi che reinventino gli immaginari delle discipline, la figura femminile spesso performata intorno al referente dello sguardo maschile (Demaria e Sassatelli, 2016):

Spero si noti che io cerchi di metterci dell'ironia in quello che faccio, e che questo serva da un lato a stemperare alcuni aspetti più... invitanti, ecco, e a rendere protagonisti dello spettacolo i bambini. La danza orientale è sempre stata provocante, anche se un con chissà quale figura della donna, rendendola oggetto o cose così, no, anche perché lo scordiamo ma è anche maschile, dall'ottocento che lo è. Io provo a renderla un poco più ironica, per sentirmela meglio. So che una componente erotica rimane sempre, e mi fa anche piacere... certo, anche se non mancano situazioni spiacevoli, il vecchio bavoso del paese c'è sempre, no? (Valeria, danzatrice).

I differenti elementi del discorso che costruiscono la dimensione di genere all'interno delle discipline vengono ad essere messi in gioco, nel loro rapporto che si crea con lo spazio pubblico: il modo in cui *traceuse*, artiste e *liner* (e acrobate dei tessuti) si vedono va a intersecarsi con gli sguardi degli altri. Il corpo è allora definito e costruito materialmente, ingenerato, usando le parole della De Lauretis (1999), attraverso le esperienze e le costruzioni discorsive dei soggetti stessi e dei regimi di visibilità (Jay, 1996; Brisbin, 2011), intesi come il prodotto culturale e politico con cui, dietro una apparente immediatezza e naturalità della percezione, i soggetti vengono visti.

Allo stesso modo, anche le forme di maschilità mostrate sono performate su banalizzazioni e semplificazioni: gli artisti giocano, nei loro spettacoli su un continuo equilibrio tra lo straordinario e la stranezza, ora accentuando elementi e repertori che vengono ritenuti caratterizzanti e immediatamente riconducibili al genere, ora riprendendo, con i tratti della stranezza, caratteristiche che se ne discostano. Anche relativamente alla sessualità, aspetto che usualmente rimane molto ai margini delle narrazioni e degli spettacoli, tuttalpiù accennata e rimandata, attraverso doppi sensi e piccole mosse che possano essere di differente lettura in base alla malizia dello spettatore (e all'età del pubblico), i personaggi performati rafforzano una certa eteronormatività:

In quel momento, in centro, due statue viventi erano a distanza di pochi metri dall'altra. Mentre una delle due, Rakim, era perfettamente immobile, nel suo vestito di faraone, interamente cosparso di oro, Stefano, vestito da Charlie Chapin si muoveva e cercava maggiori interazioni con il pubblico: pur essendo una statua, infatti, non perdeva tempo a chiamare il pubblico, invitandoli per fotografie e semplicemente ad avvicinarsi. Noto come, tra tutte le espressioni, Charlie mandava baci e strizzava l'occhio a tutte le donne, ed in particolare alle più giovani. In particolare, con una ragazza, forse poco più che ventenne, molto bella, con lunghi capelli biondi riccissimi, vestita in maniera abbastanza appariscente, si dilunga particolarmente, prima mandandole un bacio con la mano aperta, poi strizzandole l'occhio e facendo con la mano il segno di una cornetta telefonica, come a chiederle il numero. Lei passando sorride, sembra senza darci troppa attenzione e senza fermarsi. In una maniera smaccata quanto fastidiosa, Stefano si gira e getta una lunga occhiata al fondoschiena della ragazza, per poi girarsi e scuotendo la mano tesa, commentandone così il gradimento e cercando la complicità di Rakim, in fronte a lui, che però è assolutamente imperturbabile nella sua performance (nota etnografica, 17 settembre 2017).

Esistono dunque una serie di dinamiche che performano genere e sessualità che sono parte delle discipline, nei loro spettacoli, così come nelle modalità più informali e colloquiali di porsi e

che, anche in base alle consapevolezza (in alcuni casi particolarmente spiccate, in altri sembra del tutto assenti) vengono poste in maniera critica o perpetuate senza alcuna problematizzazione.

5.5 Generi e spazi: normatività e resistenze alle configurazioni del genere nella pratica.

La performatività dei generi nelle discipline prese in considerazione in questo studio non si limita però a definirsi nelle attività e nelle pratiche stesse, ma si forma (e al tempo stesso, come si vedrà a breve) contestata e modificata attraverso forme più o meno esplicite di resistenza, in rapporto allo spazio urbano e al contatto e al rapporto con i pubblici.

L'intensità e le modalità con cui vengono a definirsi i conflitti sull'uso dello spazio, ed in particolare la produzione di emozioni e di sensazioni in chi osserva la disciplina è un punto centrale su cui il rapporto tra pratiche, spazi e generi si evidenzia con particolare efficacia.

«Brava! Brava. Tu...» e indica, mentre cammina per il sentiero che dalla strada porta verso la riviera dove i ragazzi stavano allenandosi, provando dei movimenti sulle ringhiere «tu sei brava. Ti ho visto prima». A dirlo è una signora, sulla settantina, con occhiali scuri e un cappotto pesante, scesa in precedenza dalla macchina, accompagnata da una coppia più giovane. Il tono deciso, quasi aggressivo, con cui rivolgeva i complimenti a Cristina ci ha fatto pensare che fosse provocatoria e che stesse disapprovando le azioni dei ragazzi. Appena realizzato che era sincera, ci siamo guardati tutti, senza parlare, qualche sorriso sul viso, increduli. [...] Vedo che Cristina è rimasta innervosita, in qualche modo turbata dai complimenti della vecchia [...] «Sai perché? Perché è successo anche ieri... Eravamo con Arya, da sole, sempre qua a Ponte Verde. Ci stavamo appendendo alle travi, e una signora passa e ci riempie di complimenti. Se questo lo faceva Filo sai che succedeva? Subito gli dicevano contro, lo scambiavano per un teppista... A me dicono brava. Non so, a me sta cosa infastidisce» (nota etnografica, 12 marzo 2017)

Il modo di valutare la situazione e il comportamento dei soggetti, a partire da quel rapporto che si crea tra spettacolo e controllo nel giudicare i corpi dei praticanti, di volta in volta, come eccezionali o pericolosi. La fisicità e l'espressione di desiderio attraverso l'uso ludico mette così alla prova la normatività degli spazi, creando delle modalità differenti e plurali, costruite sul genere, di organizzazione e controllo (Throsby, 2013).

Viene così a crearsi una situazione per certi versi paradossale: la loro presenza viene maggiormente tollerata e incoraggiata ma a fronte di un mancato riconoscimento in quanto praticanti. Esse vengono continuamente relegate, come molte studiose femministe impegnate nel campo dei *leisure studies* e degli studi urbani hanno evidenziato (si veda ad esempio,

Mansfield et al., 2018), evidenziano come, nelle attività ludiche, il corpo femminile sia sempre considerato come “leaky” (Shildrick, 1997) perdente, scivoloso, imprevedibile e debole.

In pratiche imprevedute e non pianificate, questa imprevedibilità non è considerata come una esemplificazione della disciplina, ma piuttosto come una forma non riuscita di esecuzione che rende la pratica innocua e le praticanti ricondotte ad essere “atletiche intruse” (Bolin e Granskog, 2003) in un contesto che rimane, anche nella sua pericolosità fisica e sociale, esclusivamente maschile.

È come se venissimo trattate sempre come bambine che giocano. Lo si vede bene con i corsi di parkour questo, dove ci sono anche i piccoli: i maschi fino a una certa età vengono guardati come bambini, magari si disapprova il gioco, ma non c'è niente di male in fondo. A una certa età è come se crescessero, e di colpo non li guardano più benevoli, come dire, ma con sospetto, come teppisti, potenziali ladri o chissà cosa. A noi questo non succede. Se non sapessi degli altri andrebbe bene, ma vedendo come stanno le cose, dà fastidio, anche se poi ci fa evitare i problemi peggiori... (Arya, *traceuse*).

Se questo processo è particolarmente presente ed evidente nel *parkour*, tanto da essere tematizzato dalle stesse traceuse, non è però esclusivo di questa disciplina, ma prende forma in conversazioni, tipi di domande e toni che vengono utilizzati solo nel caso in cui sia presente una donna:

[Anna stava facendo il suo spettacolo ad un semaforo lungo la “strada Battaglia”, statale che attraversa il sud della provincia, verso Monselice e Rovigo] ad un tratto si avvicinano due carabinieri, usciti da un bar. Io ho cercato, in ogni modo di farle notare il loro arrivo, ma ero troppo defilato per lei, e inoltre si sono accorti che stavo provando a “fare il palo”, come si direbbe in altri contesti... [...] Appena li raggiunge, il più vecchio di loro sobbalza un poco, per dirle candidamente: “ah, ma sei una donna?”. La postura corporea sembra cambiare, e il tono, anche se le parole che riesco a sentire purtroppo solo parzialmente (tenendomi a debita distanza), è particolarmente paternalista, fatto tutto di “non dovrete” e “lo dico per te” (nota etnografica, 20 maggio 2017).

La minor conflittualità, che fa sì che la pratica realizzata da donne sia ugualmente al centro dei meccanismi di controllo, ai quali, al contempo, i processi di identificazione portano a situazioni di negoziazione se non di apparente riconoscimento richiede allora di integrare una prospettiva di genere sul rischio come dispositivo biopolitico sostenuta nel paragrafo 5.2. A riguardo, Jason Laurendeau parla di “gendered risk regimes” (2006): con questo concetto, nel quale riprende i regimi di genere di Connell (1987; 2002), sistemi culturali di comportamento, storicamente

definiti, che definiscono cosa sia maschile e cosa femminile, il sociologo canadese prova a inserire, nel dibattito sul concetto di rischio, ed in particolare sugli studi sulle discipline sportive considerate come “estreme” per il loro rapporto con il limite, una dimensione che possa tenere in considerazione con maggiore consapevolezza genere e classe.

La questione cruciale riguarda, in questo caso, il modo in cui la stessa idea di rischio sia costruita, nei suoi elementi, sul genere, e su come ciò che viene pensato come pericoloso, in quanto lavoro al limite, sia ridefinito nella sua valutazione in base a questo criterio (Lyng, 1990). Se l’interazione tra i tre aspetti del rischio (per sé, per gli altri presenti, per l’ambiente) e il modo in cui, nel loro intrecciarsi si viene a creare una continua limitazione, in un gioco di rimandi e di giustificazioni, ad essere ridefinita in modalità differente sono i principi, di autosufficienza e di autocontrollo, pensati come esclusivamente maschili (Lyng e Matthews, 2007; Hannah-Moffat e O’Malley, 2007; Faludi, 1999).

Il corpo delle praticanti viene considerato automaticamente come amatoriale delle discipline, non pienamente capace e non esperto, e quindi, meno capace di esplorare il limite delle proprie capacità. Se l’eccezionalità delle discipline sta nel controllo, praticato sia quando viene evidenziato, sia quando si cerca di celarlo dietro un’esaltazione spettacolare della pericolosità, di situazioni a limite della sua perdita, il corpo femminile non viene allora considerato “pericoloso abbastanza” e, al contrario, se viene riconosciuta un’abilità, essa viene ricondotta a discipline e pratiche differenti:

Un giorno ero proprio in questo parco [*al parco Milcovich, in Arcella, nda.*], volevo imparare delle figure su un nodo, una cosa che ho visto in un video, e quindi spesso andavo anche da sola, vicino a casa, per lavorarci il più possibile. Un tipo mi guarda per un po’, poi mi dice che è una guida scout... Cosa centrasse poi non so proprio... Continua e dice che gli piace vedere fare ginnastica artistica anche in spazi aperti. «Guarda, non è proprio ginnastica artistica, si chiama tessuti aerei, nasce così e così, si fa da sempre nei parchi, qua in Italia è arrivato da poco ma altrove è tipico, è normale vederli in città...» mi metto a spiegare tutte queste cose, facendogli capire che anche il posto è importante, che non per forza serve la palestra. Il tizio mi guarda e tutto sorridente mi fa «che bello! Certo che però devi stare attenta, a fare ginnastica così, senza materassini rischi anche di farti male. Però si vede che sei brava, vai avanti, faccio il tifo per te». Capisci? Il tifo per me in ginnastica artistica lui fa, *ma va in mona...* (Annalisa, *liner*).

Al tempo stesso, se come abbiamo visto le discipline non vengono semplicemente definite e plasmate nella normatività dello spazio pubblico che ne restringe le possibilità, ma sono

pratiche che continuano a contestare i confini e le regole, ridefinendo i propri spazi e costruendo territori e usi dello spazio alternativi, allo stesso modo, anche il rapporto di costruzione del genere e le discipline non si limita a confermare immagini di maschilità e femminilità egemoni e alla loro spazializzazione, ma offre anche opportunità per una serie di performance che si configurino come aggressioni allo spazio, attraverso un lavoro sui corpi e alla loro presenza in spazi proibiti (Butler, 1990; Stagi, 2015) o, come nel caso degli episodi riportati, che evidenziano episodi di disconoscimento e subordinazione, rompendone i criteri di identificazione e catalogazione che ad essi vengono imposti.

Modalità di organizzazione che vanno nella direzione di individuare spazi esclusivamente femminili di condivisione possono essere il momento di crescita della consapevolezza dei meccanismi che vengono a riprodursi nella pratica quotidiana delle discipline:

Il primo grosso *meeting* che ho fatto è stato in UK, ed era esclusivamente femminile. Centinaia di *traceuse* tutte insieme, e neanche un ragazzo. I ragazzi c'erano, ma non facevano nulla che riguardasse la pratica: erano a fare le foto al massimo, cucinavano, erano al bar, ma non si allenavano, tantomeno guidavano gli allenamenti. Era bellissimo, ho fatto cose nuove, che non avevo mai associato al *parkour*, come yoga e respirazione, per poi sentirne tutti gli effetti sui movimenti... Molto bello. Poi tutto un altro modo di pensare i movimenti, di capire come arrivarci, quali soluzioni per sconfiggere i propri demoni quando questi riguardavano aspetti che magari non si sentivano, che non funzionavano proprio fisicamente. Potevi vedere come altre ragazze superavano l'ostacolo, scoprire che il tuo problema su una cosa banale era condivisa, e quindi quel "banale" è legato ad altro... Lì ho capito che ci sono altri modi rispetto a quello che avevo visto e imparato, e ho potuto allora portarlo in strada, dopo quell'esperienza (Claudia, *traceuse*).

La possibilità di riconoscersi nelle esperienze e nelle difficoltà permette di costruire allora un sapere che permette di evidenziare come il genere possa influire nella disciplina: le difficoltà individuali nell'eseguire la disciplina si scoprono non solo condivise con altre *traceuse*, ma si imparano trucchi per superare, stili che fanno della difficoltà un punto di forza e modi del tutto differenti di intendere la disciplina.

Allo stesso modo, costruire spettacoli di arte di strada realizzati da gruppi di sole giocoliere e performer permette di sperimentare ruoli e immaginari che usualmente vengono precluse:

Viene sempre detta quella cosa del teatro che era solo maschile, che le maschere femminili erano interpretate da uomini o ragazzini, eccetera eccetera. È ovviamente una cosa vera, secoli fa, e che è rimasta, nel nostro mondo e nel pubblico. Non ti stupisce più di tanto se in uno

spettacolo un ragazzo fa un ruolo femminile, e se lo fa esagerando le cose peggiori, rappresentando le donne come isteriche, vanitose o con la testa tra le nuvole... Beh, magari tu hai una sensibilità e storci il naso, come ora, ma comunque ti torna, capisci e puoi entrare nel gioco, seguire lo spettacolo. Noi proviamo a fare il contrario, allo stesso modo. Donne che fanno i maschi. Non per chissà che messaggio politico o cosa, più perché serve agli spettacoli: questo spiazza, crea confusione e a volte sembra rifiutata, in ogni caso crea un problema per il teatro di strada stesso (Carolina, attrice in strada).

Accanto a queste pratiche più consapevoli, direttamente rivolte a riscrivere il rapporto tra le discipline e le configurazioni del genere al loro interno (e le dinamiche di potere sottese), altri tentativi, pensati nell'ottica della sperimentazione, possono andare in questa direzione.

Valerio ha appena terminato lo spettacolo e, mentre il suo socio, Gio, sta mettendo via gli ultimi strumenti nel baule, lui ha già in mano una birra e si aggira per la piazza, non lesinando grandi sorrisi agli ultimi spettatori rimasti. «Come è andata? Bah, ora contiamo il cappello. In generale però non so, abbiamo cambiato delle cose dall'altro giorno [*una settimana prima, al Portello di Padova, avevano "portato in strada" per la prima volta il loro numero, nda.*] ma la parte finale non è piaciuta, erano freddi, un po'... da 'oh mio dio'». Si sta riferendo evidentemente alla parte dello spogliarello (solo fintamente integrale, i ragazzi indossano dei mutandoni color carne), che si conclude con la scomparsa dei due artisti dietro il baule, facendo immaginare stiano andando a letto insieme. Evidentemente, seppure non ci sia nulla di così "scandaloso" nel modo in cui lo spogliarello è presentato, parte del pubblico di Cittadella non deve aver apprezzato, trovando forse eccessivamente provocatorio il lavoro di immaginazione che il numero richiedeva (nota etnografica, 4 giugno 2017).

Il numero a cui si riferisce l'estratto è diviso in due parti: la prima, che ricopre gran parte dello spettacolo è ambientata "da mattino a sera", in cui i due artisti fanno vedere come le loro giornate passino in interminabili ed estenuanti allenamenti di giocoleria, con una difficoltà crescente negli esercizi e negli attrezzi utilizzati, la conclusione mostra il tempo "dalla sera alla mattina", si svolge lungo la durata di una canzone rock particolarmente energica, e i numeri di giocoleria (in particolare, con le racchette) sono eseguiti in continuo movimento e in corsa, in un modo frenetico, in cui le routine vengono intramezzati dallo spogliarello. Al crescere della (simulata) nudità, i ragazzi iniziano, nelle interazioni tra loro, ad alludere a vicenda a una complicità e a un'intimità. Come spiegato prima, l'immediatezza richiesta dalla comprensione, fa sì che usino una serie di gesti che possano essere da subito capiti, ma che scadono nella banalizzazione e nello stereotipo della relazione omosessuale, nei gesti con le mani, nelle posture col corpo, negli ammiccamenti (Attwood, 2006). Lo spettacolo non è in sé

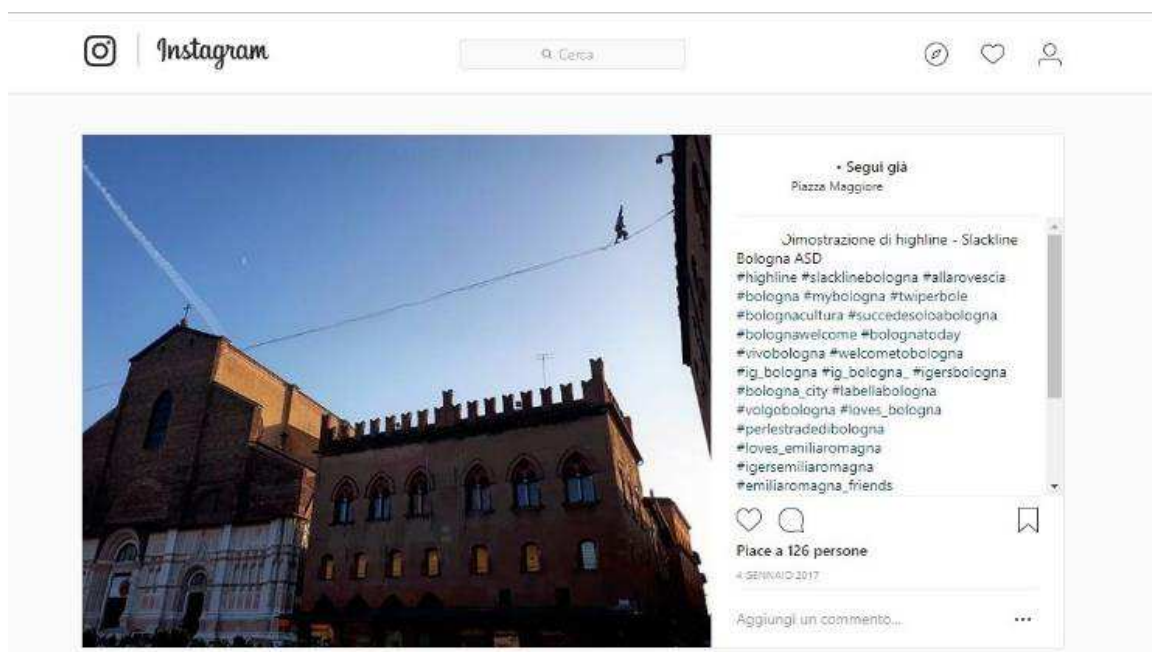
politicamente connotato, né questa era l'intenzione dei due artisti nello scegliere questa conclusione, e anzi si presta a delle critiche. Al tempo stesso, il loro spettacolo ha l'effetto di mettere in dubbio nel pubblico, con un semplice esercizio di immaginazione, che lo spazio, al tempo stesso della città e del festival che si stava svolgendo come eteronormato, evidenziandone i funzionamenti che si nascondono dietro il dato per scontato: le espressioni facciali, definite dallo stesso artista come "da *oh mio Dio*" evidenziano proprio questa rottura dell'atteso (Beasley et al., 2012). Inoltre, l'elemento, anche in questo caso del corpo nudo introduce una dimensione di politicità, evidenziando altri livelli della normatività sui e dei corpi nello spazio (Bordo, 1999). Mostrare il corpo è una pratica storicamente e culturalmente connessa con molteplici legami e nessi: il mostrare, o anche solo lasciar immaginare, il corpo nudo nello spazio pubblico, mostrato deliberatamente, diventa una pratica di resistenza alle norme del quotidiano (Sutton, 2007), così come alle forme di governo dei corpi che ne cancellano la loro materialità (hooks, 1999).

Queste modalità alternative di performare i generi sono solo in pochi casi delle forme dirette di critica alle modalità maschili della disciplina e del modo in cui si pone nello spazio urbano, ne vengono argomentate come resistenza diretta a discriminazioni di genere (McGinnis et al., 2005) o pratiche che portano a radicali trasformazioni, ma sono più degli slittamenti, dei tentativi di cambi di piano che possano generare nuove e altre possibilità, che possono portare a individuare altre modalità per essere praticanti nel contesto situato, e immaginarne altre opportunità per realizzare la pratica, per muoversi e per abitare lo spazio, per costruire il proprio corpo come *traceur*, *liner*, artisti (Pomerantz et al., 2004).

Il punto di partenza rimane, anche in questo caso, una modalità di mostrare le dinamiche di potere attraverso le pratiche quotidiane nei contesti di ogni giorno. Le forme di resistenza devono allora essere sviluppate, in questo caso, su almeno due livelli contemporaneamente, sulla normatività della disciplina e di quella dello spazio urbano che, insieme, come abbiamo visto, individuano il modo in cui la pratica da parte delle donne è definita e indirizzata (McRobbie, 1993; Laurendeau e Sharara, 2008).

Ho avuto su questo grandi soddisfazioni quando ho iniziato a sfidare i ragazzi a fare esercizi di fluidità: prima mi guardavano sempre storto quando facevo i miei giochi, le mie mosse sugli ostacoli. Poi ho iniziato ad invitarli a farli, ponendola come una sfida appunto, facendo vedere come fossero *challenging* anche questi esercizi. Allora si è ribaltata la situazione, loro a volte erano goffi, noi ragazze eravamo molto più a nostro agio, perché è un lavoro di coordinazione, di danza quasi... (Claudia, *traceuse*).

Sono una delle poche, penso, delle ragazze che fanno *trickline*. Cioè, tra le poche che la preferiscono ad altro, non che la provano ogni tanto e basta insomma. Non sono brava, ma me la cavo [...]. Mi piace sempre metterla su un piano differente, non tutto energico, ma su figure, approfittando delle proprietà della *trick*, sapendo come restituisce il movimento e impegnandomi a sfruttarlo al meglio. Dà soddisfazione, perché se i ragazzi attirano di più l'attenzione immediata, ho sempre l'impressione che il mio modo sia però maggiormente in accordo con gli occhi di chi guarda, che riescano ad apprezzare di più i miei movimenti. Spesso, allenandomi a Bologna ho visto anche su Instagram, con il tag nel luogo dell'allenamento e delle fotografie mie, come se trovassero particolarmente bella la Bolognina grazie a me [*ride, nda.*] (Paola, *trickliner*).



[figura 35]. *Slacklining* in Piazza Maggiore a Bologna. *Screenshot* da Instagram.

Attraverso il gioco e le sfide, è possibile allora individuare nell'allenamento quotidiano forme che riconfigurino la disciplina non attraverso una specializzazione che, come nel caso di alcune discipline nelle arti e negli spettacoli di strada rischiano di gerarchizzare le pratiche, ma come una forma di condivisione di modi differenti, che partano dalla fisicità del movimento, dal piacere nell'esecuzione che diventa al tempo stesso piacere di riscrivere, attraverso una performatività differente rispetto al modo in cui le discipline si sono sviluppate, la liminalità degli spazi attraversati e la loro materialità e apparenza (Ali Khan, 2009) e nelle tempistiche con cui, attraverso i ritmi, viene ad organizzarsi e a scandirsi (Ridanpää, 2010).

Il campo delle resistenze e dei conflitti allora rimette al gioco la fisicità, nel suo essere mostrata e nel suo definirsi attraverso la pratica, articolandola non solo nel modo in cui è vissuta, ma

anche in quello in cui è collocata e nella sua definizione dei ritmi e delle estetiche (Howes, 2005).

5.6 “Siamo caucasici”: la linea del colore nelle pratiche di controllo e nelle resistenze.

Dopo una mezz'ora, mentre qualche ragazzo camminava le due *longline* montate diagonalmente in uno spicchio di prato dell'isola Memmia, mentre con gli altri si faceva festa tra musica drum'n'bass e reggae diffusa dall'amplificatore che aveva portato Saverio e qualche birra, compare nella piazza una volante della Polizia. [...] “Siamo tutti caucasici, andatevene pure”, borbotta Saverio, mentre i poliziotti ci scrutano, o così immagino, non potendo vederli dopo che ci hanno puntato contro il faro abbagliante. [...] Una volta andati via, Teo mi spiega la frase detta dall'amico prima: un anno fa, si erano uniti ai *liner* due ragazzi della caserma Prandina, l'ex base militare che era diventata per quel periodo un centro di “prima accoglienza” per richiedenti protezione internazionale. Vedendo i ragazzi si erano incuriositi, avevano provato con lo *slacklining* e appassionati: a loro erano state regalate due linee *beginner*, che ogni tanto montavano nella collinetta di fronte alla caserma, oppure in altri parchi. Dopo poco però, con rammarico, mi raccontano i ragazzi di come si fossero allontanati dal gruppo e dalla disciplina: “avevano troppi problemi: se a noi rompono le palle, per loro era molto peggio. Un poliziotto una volta è arrivato e gli ha detto ‘già dovrete ringraziare che vi facciamo restare, non dovete romperci i coglioni’. Razzismo puro”. Il controllo intorno alla disciplina diventava eccessivamente provante per i due ragazzi, che erano spaventati a riguardo della richiesta per l'asilo politico, per la quale erano in attesa di risposta, e che non avrebbero voluto vedere pregiudicata dal loro passatempo, decidendo di abbandonarlo (nota etnografica, 20 aprile 2017, Prato della Valle).

L'episodio che è qui riportato, attraverso il racconto di Teo, pone immediatamente al centro dell'attenzione il discorso della “razza” (Fleetwood, 2011)⁶⁴ in connessione con la possibilità di praticare una disciplina come lo *slacklining* nel caso specifico, ma ancora più direttamente, rende immediatamente visibile come lo spazio urbano sia un territorio attraversato da confini che agiscono differenzialmente sui soggetti in base a una linea del colore. L'episodio specifico attraversa una varietà di questioni, alcune delle quali non possono essere qui trattate approfonditamente, a partire dalle politiche di segregazione e confinamento delle persone richiedenti asilo nelle città italiane (Minca, 2015; Maestri, 2017) come forma normalizzata ed

⁶⁴ La complessità dei discorsi sulla “razza”, le specificità disciplinari e il senso politico di utilizzare il termine sono così rilevanti da dover essere necessariamente richiamate qui, rimandando a dove sono già state affrontate nel testo, a partire dalla nota 1 a pagina 3-4.

istituzionalizzata di governo dei corpi che agisce attraverso la costruzione dell'urgenza, in una spazializzazione dello stato di emergenza (Agamben, 1998; Piasere, 2006), che ha genealogie e razionali politici molto più radicati (Picker, 2017).

Allo stesso tempo, attraversa ed esemplifica numerosi aspetti già trattati in precedenza e che questo caso aiuta a dare consistenza e forma: nel dire che il pattugliamento e il controllo delle forze dell'ordine non semplicemente segue e controlla i criteri delle forme regolamentate delle norme e dei loro territori, ma costituiscono esse stesse una pratica territoriale, è esemplificata dal modo in cui, come evidenziato dagli stessi ragazzi, sia lasciata la possibilità ad alcuni e negata ad altri di realizzare una pratica al di fuori della correttezza in termini di regolamentazione.

In nome di politiche e di interessi nominalmente e formalmente "general", vengono realizzati controlli differenziati, che si muovono su un asse di discriminazione razziale, in cui vengono controllate e negate determinate pratiche, attraverso interventi che mirano esplicitamente a scoraggiare la presenza e le attività anche quotidiane di un gruppo più ampio di persone: impedire ai ragazzi di fare *slacklining*, riferendosi direttamente al percorso migratorio, porta direttamente ad essere esteso ad ogni altra attività nello spazio pubblico che li porterebbe ad essere visti.

Viene così a crearsi un regime di ipervisibilità (Frankenburg, 1993), intorno al quale è costruita una geografia delle esclusioni (Sibiley, 1995), in cui determinati soggetti, che vengono secondo relazioni di potere e discorsi individuati a partire da una categorizzazione che viene immediatamente iscritta sui corpi e sul modo con cui essi possono essere letti e compresi, anche oltre le stesse soggettività.

Viene così ad essere imposta una soglia che attraversa le stesse pratiche effimere ed impreviste: la non scalarità di una disciplina è maggiormente accessibile a chi considerato locale, e negato a chi pensato come migrante, in cui la distinzione è tracciata attraverso il tentativo di cercare nei corpi dei soggetti elementi di differenza rispetto a una presunta "italianità", a partire dalla riproduzione di figure della "razza" (Giuliani, 2018: 5). Con il termine, si vogliono intendere i significati provenienti da contesti coloniali e postcoloniali e sedimentati transnazionalmente nel tempo e cristallizzati in elementi peculiari assegnati ai corpi. Attraverso le figure della razza viene data la possibilità di un'interpretazione di eventi, contesti, situazioni, formando un luogo di produzione della conoscenza che contribuisce all'auto-rappresentazione di una nazione omogeneamente "bianca", costruita per contrasto attraverso l'esclusione di altri soggetti

razzializzati. Come evidenziato da Yancy (2008), un ordine sociale incorporato oggettivizza il corpo nero come un'entità "spaventosa", da disciplinare e relegare in spazi marginali, segregati, penitenziari, "che facciano in modo che non possano disturbare la tranquillità e il comfort delle vite bianche" (ibid.: 3).

Per quanto l'episodio riportato sia ricordato in modi leggermente differenti dai *liner* presenti quando è successo, con leggere sfumature nell'interpretazione, le parole che mi hanno riferito del poliziotto, oltre ad essere una ben poco celata manifestazione di razzismo, permettono di tracciare una connessione importante che evidenzia come i confini dello spazio pubblico razzializzato operano: nell'interruzione di un'attività e nelle pratiche di controllo ai due ragazzi non viene semplicemente segnalata una determinata pratica e identificati chi la stava realizzando ma per estensione, si cerca di scoraggiare una serie molto più ampia di azioni, pratiche e di modi di attraversare e abitare non semplicemente il sito specifico, ma lo stesso spazio urbano (Mehta, 2007).

Nei controlli e nei modi di realizzarli, differenziati in base alle persone che li subiscono, si viene così a creare una costruzione intersezionale degli indesiderati (Valentine, 2007), che agisce spazialmente come dispositivo della visibilità sociale di certi corpi e soggetti, al tempo stesso invisibilizzati nei loro diritti, nei bisogni e nelle forme di espressione, e ipervisibilizzati nella loro presenza, considerata eccessiva, palese e sregolata (Agustoni e Alietti, 2009; Cancellieri, 2014). Il presunto migrante (in una automatica connessione realizzata tra "razza" e percorso migratorio) viene visto a partire da un discorso politico che lo costituisce primariamente come straniero, elemento esterno a una comunità immaginata e, nei suoi confronti, indiscutibilmente pericoloso (Cooper, 2007: 227), che sin dalle regole di "civile convivenza" definiscono una coincidenza tra le interazioni nello spazio pubblico come rivolte al mantenimento dell'ordine pubblico (Davis, 1999).

Accanto a forme esplicite di razzismo in pratiche territoriali che escludono dallo spazio pubblico, si sovrappone dunque una tecnologia del razzismo (Simonsen, 2012), che opera attraverso l'incorporamento, anche emotivo, del pericolo dato dall'incontro da un lato e, dall'altro, dall'impressione di estraneità di alcuni usi dello spazio pubblico, in cui i corpi vengono letti come "sfide" all'ordine spaziale e alla normatività dei corpi in pubblico, come se determinati soggetti non seguissero "il giusto modo" per comportarsi pubblicamente a partire dalla stessa loro presenza (Cancellieri e Ostanel, 2015).

Ero a Camposampiero, perché c'è un gruppetto di traceur che sta iniziando, quindi ero andato a conoscerli, a fare un allenamento insieme... Poi per un problema è saltato, non ci eravamo

coordinati bene, e quindi una volta li ho detto, vabbè, mi alleno. Non c'era nessuno nella piazzetta dove stavo, nessuno. Sembrava deserto, ma poi è arrivato un vecchio, a mandarmi via, dicendo che davo fastidio, impedivo il passaggio nella piazza... Urlava, incazzato, bestemmioni e tutto. Ridicolo, però vabbè, mi rimetto la maglietta e mi faccio da parte. Poi torna, sembra più tranquillo, e mi dice [*imitandolo, parlando in dialetto, nda.*] “guarda che non è solo per me. È anche per te, perché sei giovane, ma qua i giovani non stanno in piazza a giocare, insomma, non so da voi... So che state di più nelle vie, ma qua ti guardano male, ecco...”. Che poi, a me va bene, lui ha capito che i miei sono marocchini, ma non tutti lo capiscono, potrei essere... Boh, pugliese, di solito non mi fanno problemi, fossi nero... Sì, non che i pugliesi siano amati dai veci [*ride. Era in quei giorni presente, anche sulla stampa nazionale, la notizia di annunci di affitto di stanze per studenti con prezzi differenziati in base alla provenienza, nda.*] (Filo, *traceur*).

Oltre a svilupparsi un controllo, a partire dal modo in cui i corpi, indagati alla ricerca di determinati elementi somatici che in maniera stereotipica vengono associati ad origini territoriali, tradizioni e “tratti” culturali, che esclude i soggetti non solo a partire dalla pratica che stanno svolgendo, ma nella loro stessa presenza in pubblico, allo stesso modo, il meccanismo di esclusione di gruppi più ampi, delineato dalla geografa femminista Gill Valentine come costruzione degli indesiderabili (Valentine, 2007), funziona anche nella direzione opposta, estendendo l'indesiderabilità nello spazio pubblico oltre che ai soggetti, agli eventi che creano.

Questo aspetto diventa particolarmente evidente nelle arti di strada: non solo musicisti vengono allontanati, usando come pretesto il fatto che suonino per strada, in base a criteri razziali, ma allo stesso tempo, la pratica viene razzializzata.

Un esempio evidente, già riportato nel paragrafo 4.1, riguarda le dichiarazioni dell'allora assessore alla sicurezza Saia che, nel giustificare il regolamento alle arti di strada, evidenzia come esse siano realizzate da “fracassoni”, di origine rom, che nulla avrebbero a che fare “con le nostre tradizioni”. In generale, certe modalità di suonare e di esibirsi in strada vengono spesso confuse con richieste di elemosina:

Certi spettacoli non si possono fare senza essere scambiati per mendicanti, quindi li evito. Non mi piace, ma è un dato di fatto: quante volte, ti danno qualcosa, mettendo i soldi nel cappello e senti dire, mentre se ne vanno, “beh, almeno lui si impegna, fa qualcosa...”. Almeno lui, rispetto a chi? Rispetto a chi chiede l'elemosina, no? Al di là che non penso che per avere pietà, essere solidali, devi essere divertito, sono poveri, non scimmiette da circo. Ma è anche umiliante per chi suona, per chi fa spettacolo: vuoi essere pagato perché sei bravo, non perché pensano che

tu sia senza lavoro e una lira. Anche se di solito, senza una lira lo sono per davvero [*ride, nda.*]
(Alex, saltimbanco).

Le geografie dell'esclusione, agite su praticanti e su soggetti razzializzati, si rafforzano e integrano l'una con l'altra, innestando meccanismi congiunti, in cui le forme di controllo interagiscono e si legittimano a vicenda: il discorso securitario, quando non esplicitamente razzista, legittima interventi normativi "tecnici" e l'inclusione di attività e discipline all'interno del *frame* delle politiche del decoro, che a loro volta danno, colpendo le pratiche, lo strumento normativo per individuare e colpire soggetti in base alla "razza".

Un primo effetto di questo meccanismo porta, anche all'interno delle discipline, a forme di marginalizzazione che, così come abbiamo visto per quanto riguarda il genere, porta da un lato a una sotto-rappresentazione all'interno delle discipline che, nel loro complesso, sono realizzate da gruppi di ragazzi che appaiono come "autoctoni", dall'altro con una specializzazione che, se da un lato, richiamano tradizioni artistiche specifiche, dall'altro costruiscono una nuova divisione, interna alla disciplina, tra diversi livelli di prestigio tra pratiche e tra attività.

Dal Bangladesh. Anche l'altra statua, è mia moglie, viene dal Bangladesh. Ma tutte le statue, in giro... Non tutti dal Bangladesh, ma pakistani, indiani, ma pochi, non sono così bravi. La faccia coperta di trucco non fa capire di dove sei, non devi parlare, quindi puoi iniziare anche senza sapere bene l'italiano, non devi recitare con la voce. Italiani? Pochi, sono rimasti pochi... Troppo faticoso, non pensano che dia soddisfazione, anche se i soldi si fanno (Rakim, statua vivente).

Mentre, come evidenziato da Rakim, la popolarità delle statue viventi è data dal travisamento del corpo, interamente ricoperto di trucco argentato o dorato che ne nasconde la pelle, in molti altri casi, la razzializzazione delle discipline non viene semplicemente a coincidere con l'esclusività rispetto ai praticanti, divisi per attività in base alle provenienze, ma anche con una performance della "razza" e dell'etnia durante la performance.

Sembra che io sia obbligato a suonare la fisarmonica: lo strumento che preferisco è il clarinetto, ma quando lo porto in strada, raccolgo meno soldi, mi sembra mi guardino in modo strano, come se per essere "zingaro" sono costretto a suonare la fisarmonica (Constantin, fisarmonicista).

Allo stesso modo, il modo di apparire, di vestirsi, di parlare porta musicisti ad evidenziare non solo la provenienza, ma anche una condizione che, insieme ad essa, contribuisca alla benevolenza del passante, più che all'apprezzamento dell'esibizione, per quanto, spesso, siano

musicisti tecnicamente virtuosi, e non di rado con una vera e propria formazione classica anche di alto livello.

All'incrocio con via del Santo, due musicisti di strada stanno esibendosi: il primo con un contrabbasso, abbastanza vecchio, con delle parti scheggiate ma che, per come era lucidato, è tenuto con una certa cura; il secondo, invece, suona un violino. Parcheggio la bici e mi osservo a guardarli. [...] Entrambi hanno delle giacche, marroni, un po' sgualcite, uno di loro, il contrabbassista, mastica un mezzo sigaro, tenuto in bocca da spento. [...]. Prima di andarmene, vado da loro a dargli qualche moneta dentro la scatoletta di legno che tengono davanti. Ho notato come, durante la mezz'oretta in cui li ho osservati, che qualche passante ha lasciato loro dei soldi, ma nessuno, a parte me, si è fermato ad ascoltarli, neanche brevemente. I soldi venivano usualmente presi dalla cassetta e messi in tasca dal violinista con i baffi, che si premura di lasciare nella cassetta solo una o due monete più grosse. Avvicinandomi, vedo che nel contenitore ci sono, incollati al fondo con lo scotch, tre santini: una madonna, santo Antonio e il sacro cuore. Mentre do loro i soldi, uno dei due, inizia a ringraziarmi ripetendo "grazie, signore, grazie, dio la benedica, buon Natale, Dio la benedica" (nota etnografica, 17 dicembre 2016).

Nel tentativo di essere apprezzati, gli artisti di strada iniziano così a riprodurre lo stesso discorso che li discrimina, accentuando l'idea che quell'esibizione sia un modo, al tempo stesso creativo e "rassicurante" nella sua conformità dei ruoli imposti, di chiedere l'elemosina.

Conclusioni

Nelle osservazioni conclusive, ripercorrerò il percorso sviluppato in questo elaborato ed in particolare negli ultimi tre capitoli, per provare a tracciare sinteticamente il contributo che lo studio sulle tre discipline protagoniste del lavoro e, in generale, le pratiche effimere, offre nella comprensione del rapporto tra corpi e spazi urbani.

Il punto di partenza di questo lavoro è una visione della città come spazio caratterizzato dall'incontro di una pluralità di attività, sia previste, pianificate, attese, sia più spontanee, casuali, temporanee. La comprensione dello spazio urbano che ne esce è un quadro intrinsecamente conflittuale, nel momento in cui gli spazi vengono contesi tra le pratiche che, in modi e con legittimità differenti, cercano di proporre usi, corporeità, ritmi, atmosfere ed estetiche differenti e non sempre conciliabili l'una con l'altra (Amin e Thrift, 2002; Amin, 2002).

Del resto, come i lavori sul concetto di urbanità hanno evidenziato, la stessa città, così come è da noi concepita come spazio determinato, coeso e distinto, non è altro che una costruzione sociale complessa, prodotto di un continuo processo di *re-scaling* (Brenner, 2004), in un equilibrio tra le differenti forze sociali che su di essa agiscono, definendola e tracciandone confini. Questo ricomposizione, da un lato, ridefinisce la città nel suo complesso (Guareschi e Rahola, 2015), dall'altro evidenzia come lo spazio urbano venga territorializzato al suo interno.

A partire da ogni uso, possono essere creati dei territori (Brighenti, 2010a; Raffestin, 2012), ossia delle pratiche di costruzione di confini e criteri di accesso allo spazio urbano, realizzando una frammentazione della città in una pluralità di livelli differenti, tra spazi programmati e scalari e riappropriazioni temporanee, piccoli spazi (Goldfarb, 2007) in cui vengono creati altri modi di usare lo spazio.

Le pratiche effimere si pongono in questa situazione di contesa dello spazio come pratiche *in-between*, tra territori creati da altre attività e altre comunità di pratiche con maggiore potere, più legittimati e istituzionalizzate nella loro presenza e nelle loro modalità. Rispetto a queste, abbiamo visto come il *parkour*, le arti di strada e lo *slacklining* si pongono in continuità spaziale, cercando di inserirsi nelle loro fratture e interstizi, contendendone la spazialità prodotta, creando usi del sito finora non immaginati, delle sue architetture, sfruttando tatticamente i flussi e le caratteristiche dei territori circostanti.

Durante le attività dei singoli praticanti e dei gruppi che condividono le discipline gli spazi urbani vengono riappropriati almeno temporaneamente: i praticanti, camminando su una linea,

realizzando uno spettacolo di giocoleria, tracciando dei percorsi alternativi per muoversi da un punto all'altro, gli spazi che vengono resi, in maniera non problematizzata e quotidiana dedicata ad attività specifiche. Infatti, la pianificazione della città, creata da politiche di progettazione, gestione, assegnazione, rende esclusivo l'uso di ogni suo sito ed area e, dietro una presunta neutralità dello spazio pubblico che naturalizza i rapporti di potere, determina quali soggetti sono legittimati ad attraversare lo spazio pubblico e quali ne sono esclusi.

I corpi sono elementi centrali in questa costruzione di territori alla base delle riappropriazioni realizzate durante le performance nelle tre discipline. I territori sono delle pratiche relazionali, che possono essere compresi a partire dai modi in cui i confini e i criteri di realizzazione della territorialità sono definiti: chi traccia i confini, attraverso quali strumenti, che tipo di disegno territoriale realizza, per quali scopi, includendo ed escludendo quali corpi e quali soggetti. Questi processi hanno tutti al loro centro il corpo: la normatività che ne è prodotta è un assemblaggio che tiene insieme dalla dimensione istituzionale della produzione legislativa a livello nazionale e comunale, fino ad essere esperita come sensazione ed emozione per ogni singolo soggetto, arrivando a territorializzare fino all'intimo della sensorialità e della percezione.

Per ricostruire la normatività che viene imposta sui corpi bisogna allora ripercorrere i vari fili con cui si sviluppano le dinamiche di potere che regolano la quotidianità dello spazio pubblico.

Il modo in cui le istituzioni si spazializzano e si incorporano è leggibile attraverso la produzione legislativa di decreti legislativi, regolamenti, ordinanze costruite intorno al tema del decoro, significativo vuoto che viene continuamente prodotto attraverso il processo di individualizzazione ed espulsione di corpi a cui viene attribuita la categoria di degradanti per l'ambiente urbano (e, per estensione, per la società): le discipline effimere mostrano bene il funzionamento delle politiche del decoro attraverso la creazione di zone limitate a determinate pratiche, attraverso la creazione di atti burocratici, sanzioni e di certificazioni per il loro svolgimento, accentramento e controllo istituzionale di deroghe e permessi, al di fuori dei quali vengono proibite. Al tempo stesso, nella difficoltà con cui, intorno alle arti di strada e ai *lifestyle sports*, possa essere efficientemente costruito un allarme securitario, è possibile evidenziare come le politiche del decoro si caratterizzino come normalizzazione dell'emergenza e delle politiche di "tolleranza zero", anche se spesso si intrecciano e si rafforzano l'una con l'altra e di come l'attenzione data ai corpi degradanti, renda il concetto di decoro prima di tutto un processo estetico e morale.

Inoltre, pratiche di controllo, create nello spazio pubblico da differenti corpi delle forze dell'ordine, così come da agenzie private e volontari con compiti ausiliari di sorveglianza, non si limitano a un passivo ruolo di esecuzione e controllo della produzione legislativa, ma ad essi sovrappongono nuove pratiche di territorializzazione, create su una rilettura dei criteri estetici dello spazio pubblico a partire dai contesti quotidiani e dall'interesse mosso, più che nella piena applicazione delle norme, allo sviluppo di un sapere poliziesco sulle discipline coinvolte, che possa agire come pieno controllo e conoscenza dei processi, identificazione dei soggetti, generando consapevolezza, nei partecipanti, del fatto che è sempre data la possibilità di un intervento immediato. Al corpo degradante, viene data una concezione radicata nelle interazioni quotidiane del controllo e della sorveglianza, partendo dalle ambiguità e dagli spazi di discrezione che vengono lasciati, in cui la dimensione morale del decoro viene ristabilita in termini di non problematicità nell'operato quotidiano del controllo, ad esempio come forma di riconoscimento dell'autorità, come partecipazione nella definizione delle informazioni e come auto-disciplinamento.

La retorica del decoro non si limita, però, alla dimensione istituzionale e diventa un elemento che permea anche altri contesti sociali, diventando la legittimazione di forme di controllo diffuso, in cui singoli soggetti controllano il proprio territorio (il quartiere, l'isolato o anche semplicemente la prossimità della propria abitazione o del proprio luogo di lavoro) per verificare che non avvenga nulla di indesiderato, comportamenti non solo criminosi, ma anche che sembrano "turbare" la quotidiana tranquillità e la concezione del luogo di chi controlla, in un continuo, frustrante tentativo di addomesticamento e una riduzione della complessità e della molteplicità di presenze, usi, concezioni della città. In questo senso, anche dinamiche apparentemente partecipative e virtuose di pratiche di vicinato, rientrano in forme di controllo del quartiere e di esclusione di soggetti che minerebbero la tranquillità e la serenità dell'ambiente urbano che attraversano.

Le discipline effimere allora, come pratiche interstiziali, si devono muovere in questo continuo proporsi di livelli e di pratiche territoriali, articolate intorno al decoro e alla sorveglianza, che combinano tra loro azioni e dispositivi molto eterogenei tra loro, talvolta anche in modo contraddittorio. Tra articoli del regolamento e insulti urlati dalle finestre, controlli e sguardi degli agenti di polizia e chat private di vicinato, nei quali fotografie e messaggi segnalano e individuano "soggetti indesiderati" nel quartiere, viene a svilupparsi una dimensione biopolitica della prevenzione (Borch, 2005), in cui i corpi in pubblico vengono plasmati nelle

loro apparenze e nelle loro condotte, all'interno di un processo di sorveglianza e disciplinamento, che ne definisce le stesse apparenze e possibilità performative.

Il corpo che ne risulta non può essere però delineato: il decoro come significante vuoto non presenta modelli specifici, ma è effetto di una continua contrapposizione ed esclusione di ciò che il decoro non è, così come le condizioni e le pratiche che porterebbero i soggetti ad essere “a proprio agio” nel contesto urbano, sono frutto di una richiesta, politicamente basata su una visione identitaria, ristretta e liberista di comunità, in un desiderio di addomesticamento della città che non può che essere insoddisfatto di fronte alla complessità e alla pluralità dello spazio pubblico (Brighenti e Pavoni, 2017).

Questa mancanza di un modello preciso non comporta però un allentamento nella produttività delle norme sociali nello spazio pubblico: al contrario, la normatività riguarda, a livelli e in modi fortemente differenti, ogni soggetto, in un continuo tentativo di performare la propria, indefinita, decorosità nei comportamenti, nelle posture, nel modo di vedersi e di farsi vedere e di evidenziare la propria alterità rispetto ai corpi considerati degradanti e partecipandone al controllo e alla marginalizzazione.

Infatti, sono al tempo stesso ben definiti i processi di esclusione e di marginalizzazione nel momento in cui le attività vengono considerate degradanti: esse agiscono nell'intersezione sui corpi in base a genere, “razza”, orientamento sessuale, classe, generazione, abilismo, conformità ai criteri di successo e di produttività, in una costruzione sempre più stringente. Pratiche, relazioni, politiche costruiscono così meccanismi di esclusione di determinati corpi dallo spazio pubblico, in forme sempre più consolidate di marginalizzazione che, attraverso la pluralità di meccanismi ed attori coinvolti, frammentano il territorio urbano, capillarizzano il controllo e riducono lo spazio per forme di resistenza e rapporti di solidarietà e riconoscimento.

Le attività effimere, per il loro svolgersi negli spazi pubblici, in maniera imprevista, esplicitamente fuori dai regolamenti o cercando, comunque, con piccoli movimenti e stratagemmi, cercando di riprendersi spazi non concessi e mostrando come i corpi possano muoversi fuori dai percorsi usuali, vengono in questo quadro guardate con sospetto, attenzionate dai processi plurali di controllo.

Le discipline vengono tollerate solo nel momento in cui sono direttamente produttive e integrate in politiche di riqualificazione o di *branding* urbano (Johansson, 2012), oppure di commercializzazione di prodotti e promozione di attività commerciali, inseriti in determinati contesti, ad essi riservati, come, ad esempio, i *playground* (Kruse, 2006) o i festival. All'interno

di questi contesti viene proposto un modo di realizzare le discipline, conforme con criteri di spettacolarizzazione ed esteticizzazione delle discipline, abituando al pubblico a riconoscere le pratiche, solo se realizzate in quella particolare forma e creando un ulteriore elemento di svalutazione di modalità più spontanee e autorganizzate, create in contesti pubblici.

I differenti elementi qui riassunti, vanno evidenziati come processi che gerarchizzano i soggetti in base al loro modo di utilizzare gli spazi urbani e le specifiche caratteristiche dei siti in cui si trovano, a come vengono visti e compresi i loro corpi, gerarchizzandoli e imponendo ad ognuno norme di comportamento e modalità “decorose” di apparire in pubblico.

Come ho avuto modo di approfondire per tutto il corso del lavoro, pratiche come lo *slacklining*, il *parkour* e le arti di strada, soggette a questa normatività nello spazio urbano e alla pluralità di livelli di controllo e disciplinamento, trovano degli spazi di resistenza: talvolta organizzandosi, attraverso forme di esplicito dissenso, tematizzando politicamente le conseguenze delle loro limitazioni e reclamando per il diritto di praticare la propria disciplina, molto più spesso attraverso piccole forme di resistenza, giocate sullo sperimentare i limiti del controllo, le aree grigie dei regolamenti, trovando modi per non venire notati nella sorveglianza o creando situazioni in cui possono contare su forme di alleanza.

Attraverso le pratiche effimere, dai praticanti è realizzata una continua produzione di uno spazio che si sottrae alla dimensione scalare, pianificata e progettata: questa produzione opera in modi differenti, a partire dagli eventi che si generano nel momento stesso in cui l’attività viene realizzata in pubblico, in spazi urbani contesi, nelle interazioni quotidiane.

La produzione dello spazio in siti che vengono riappropriati attraverso la pratica della disciplina, riguarda una dimensione narrativa e simbolica, all’interno di processi di significazione dello spazio, rinominandolo, rendendolo protagonista di storie, affetti, fino a sentirlo proprio mentre viene attraversato ed abitato quotidianamente. Al tempo stesso, questa riappropriazione è anche profondamente materiale, a partire da atti di cura, manutenzione, gestione dello spazio: attraverso la pratica i praticanti sviluppano una conoscenza molto approfondita del sito e di ogni suo elemento, architettura, parte del terreno o arredo urbano, di cui riescono a monitorare cambiamenti, variazioni, guasti. Attraverso la pratica, nella sua materialità, fatta di gesti e di sensazioni nel muoversi, viene realizzata una competenza e un sapere tecnico, direttamente connesso al saper fare e condivisa tra i praticanti.

Individuando usi dello spazio impensati, le pratiche suggeriscono non solo l’alternativa performata dai praticanti, ma anche altre possibilità creative, alternative agli usi consuetudinari:

in questo senso, nella pratica la dimensione pubblica, aperta ed accessibile dello spazio viene al tempo stesso rivendicata e messa in pratica, attraverso una modalità che si muove a partire dall'interstizio. Le discipline effimere propongono allora uno spazio "segretamente pubblico" (Taussig, 1999; Bertoni, 2018), trovando il proprio modo di realizzare la dimensione pubblica dello spazio urbano attraverso l'occultamento a certe forme di controllo.

Viene qui evidenziato il rapporto complesso che si crea con la visibilità delle pratiche nello spazio pubblico: essere visti è l'aspetto che pone i praticanti delle discipline al centro del controllo prima delineato, attraverso processi di identificazione e sorveglianza. Al tempo stesso, è il fulcro della politicità delle discipline, che possono solo facendosi osservare nel corso delle performance evidenziare i meccanismi e i dispositivi di potere che attraversano lo spazio urbano e governano i corpi. Allo stesso modo, la loro dimensione spettacolare, in cui i corpi dei praticanti sono letti come straordinari, è nutrita da un'ambiguità di fondo: da un lato, lo spettacolo, come già suggerito da Debord (1967) porta a una sussunzione in logiche capitalistiche e di governo, neutralizzando la portata radicale nell'esteticizzazione; dall'altro, attraverso la stessa spettacolarità le discipline incontrano l'interesse e il favore di persone che condividono lo stesso sito in cui vengono realizzate, che la osservano per qualche istante o che si fermano stabilmente a osservarla, partecipando alla pratica e consolidando il territorio interstiziale che viene messo in atto dai praticanti, dandone legittimità nel loro proporsi come pubblici (Iveson, 2007).

L'interazione continua tra soggetti, architetture, spazio urbano, strumenti e oggetti si articola nella pratica quotidiana in cui i praticanti evidenziano la materialità vitalistica (Edensor, 2010) di forme di resistenza che mettono in dubbio la naturalità con cui il rapporto tra città e corpo è quotidianamente articolato, rendendo la strada e la piazza come luogo di creatività e di politica (Hubbart e Lyon, 2018) nel suo uso, a partire dalla stessa dimensione ritmica ed estetica.

A questo riguardo, mi sembra si sia rivelata particolarmente fruttuosa la scelta di un approccio etnografico, attraverso il quale è stata portata avanti da numerose studiose e studiosi una critica ai limiti della ricerca sociale nell'affrontare la complessità e la multisensorialità dell'esperienza, anche a fronte della sua dimensione materiale, corporea, spazializzata. Nonostante questo, nell'approfondimento dei ritmi, delle estetiche e delle atmosfere, la stessa pratica etnografica non è esente da limiti. Questo lavoro vuole essere allora un tentativo di far fronte a queste difficoltà, attraverso l'integrazione nella pratica di ricerca della produzione di immagini e di video, utilizzati non esclusivamente come materiale documentale. Le immagini, i video, gli audio sono diventati parte delle interazioni con i partecipanti alla ricerca, sia

attraverso una loro riproposizione e reinvenzione durante le interviste e le conversazioni, sia cercando di metterle a disposizione, al di fuori dall'intento strettamente di ricerca, per rispondere a curiosità e desideri dei partecipanti stessi. Lo scopo dunque non è stato quello di aggiungere la specificità di un metodo visuale a sé nella ricerca, ma di cercare di rendere più visuale l'etnografia (Pauwels, 2016), cercando di far corrispondere la centralità della produzione e comunicazione di immagini nello spazio urbano, così come la centralità delle estetiche dei corpi in movimento nelle discipline della ricerca.

Gli scambi realizzati attraverso e a partire dalle immagini, dai video, dai suoni allora hanno provato ad essere, oltre che un espediente per la raccolta di nuove storie o interpretazioni, più emotivamente coinvolgenti e a partire da spunti inattesi, anche un modo per provare a maneggiare altri tipi di discorsi, che non si riducano alla parola, ma che partano da altri elementi, più sensoriali, esperiti e corporei (Frisina, 2016).

Il tentativo è stato dunque quello di sviluppare un lavoro che vada nella direzione di creare una ricerca intenda essere epistemologicamente coerente con quanto, in antropologia e nelle scienze sociali in generale è stato, ormai più di trent'anni fa, individuata come la crisi della rappresentazione (Clifford e Marcus, 1986) e che, nell'ultimo decennio, è stata sviluppata attraverso l'attenzione al performativo, affettivo e corporeo della teoria e della metodologia non-rappresentazionale (Thrift, 2008; Vannini, 2015; Dewsbury, 2009).

Questa ricerca non può però che considerarsi solo un primo, incompleto, tentativo di misurarmi con metodi e pratiche che, per quanto siano ormai considerate tradizionali in alcune discipline delle scienze sociali, si debbano comunque misurare sia con limiti "strutturali" dell'accademia (ad esempio, in termini di prodotti richiesti per il conseguimento del titolo, o di logiche di valorizzazione delle pubblicazioni) che valorizzano, salve poche, notevoli, eccezioni esclusivamente la produzione scritta, sia con limiti nelle capacità e nelle risorse da parte mia, che mi hanno costretto a limitarmi a produzioni amatoriali e a una presentazione del lavoro principalmente scritto, inserendo nel testo immagini come note etnografiche visuali da un lato, nel tentativo di restituire almeno parzialmente esperienze sensoriali nelle note e nel testo dall'altro.

Questi limiti al tempo stesso rispecchiano anche la difficoltà di sviluppare, nella costruzione e nell'analisi dei dati come nella scrittura dell'elaborato, una ricerca che cerchi di essere sensibile alla sensorialità dell'esperienza e che, in superamento alla gerarchizzazione dei sensi e

all'approccio cartesiano, sappia trasformare in pratica quotidiana l'intenzione di superare prospettive di gerarchizzazione dei sensi e di divisione cartesiana tra mente e corpo.

Nonostante queste difficoltà, nel lavoro ho provato a mettere il più possibile in evidenza come la dimensione sensoriale, affettiva, estetica delle pratiche effimere reinventino i corpi all'interno delle situazioni e dei contesti urbani, mettendone in dubbio i regimi di visibilità: attraverso gli immaginari costruiti, le narrazioni, le storie quanto si penserebbe impossibile viene realizzato, attraverso abilità fisiche, capacità di superare ostacoli, mantenere l'equilibrio, maneggiando e travisando oggetti, sapendo trovare risorse nello spazio urbano per suggerire usi del corpo non solo imprevedibili, ma anche imprevedibili.

Attraverso il ricorso al corpo magico, al corpo eroico, al corpo selvaggio e a ogni altra possibile configurazione con cui possa essere letta la pratica e il movimento da parte dei suoi pubblici, quanto viene dato per scontato è evidenziato nella sua contrapposizione assumendo una forma specifica e non l'unica pensabile in pubblico, così come attraverso la musica, il passo affrettato o il tempo meditativo che i corpi producono nelle loro performance, viene reso udibile il suono e il ritmo del quotidiano, che come sottofondo quotidiano viene considerato naturale, non notato.

Si creano così connessioni creative che rimettono in gioco territorialità e temporalità, mischiando nelle atmosfere generate dagli incontri passato, presente e futuro in una nuova composizione dei rapporti tra corpi, spazi ed oggetti superandone gli stessi confini e le distinzioni (Evans et al., 2001).

Le pratiche, dunque, mettono in evidenza determinati aspetti della costruzione della normatività sui corpi nello spazio pubblico e delle dinamiche di potere che la producono, in una modalità che è resistente per questa stessa capacità di disvelare meccanismi usualmente invisibili. Al tempo stesso, le pratiche specifiche, che sono state in questo lavoro prese in considerazione, per quanto producano resistenze, non sono poste al di fuori delle stesse dinamiche di potere che si innervano nel rapporto tra spazi urbani e corpi.

L'idea che le discipline siano libere e slegate da vincoli, come talvolta viene riportato nelle stesse narrazioni dei praticanti e nelle retoriche delle comunità delle pratiche, è illusoria: esse stesse definiscono delle normatività, anche se queste si basano su criteri differenti, realizzando confini e pratiche di territorializzazione.

In primo luogo, le comunità e le discipline, nella loro formazione storica e nella loro organizzazione, si creano delle modalità standardizzate di intendere la pratica che differenziano

le possibilità sia di approcciare le discipline, sia di potercisi applicare con continuità per genere e per razza, ad esempio sminuendone le performance, considerandole amatoriali o non professionali, non riconoscendo su quali corpi determinati movimenti e criteri di realizzazione delle discipline vengono costruiti.

Inoltre, la capacità generativa delle pratiche è realizzato da determinati corpi, come ad esempio secondo un taglio generazionale abbastanza specifico. Inoltre, quasi esclusivamente i partecipanti sviluppano le loro pratiche a partire da corpi che non semplicemente sono considerati abili, ma che rispecchiano un modello di definizione di un corpo sano, tonico, magro, spesso muscolarmente definito e particolarmente prestante. In alcuni casi, i praticanti sviluppano stili di vita intorno a processi di mantenimento e cura del corpo come forme di disciplinamento del sé, in cui all'eccezione, al cedimento al vizio o alla mediazione sulla continuità e sulla disciplina nell'allenamento viene visto come una forma poco apprezzata di approssimazione nella pratica e di scarsa dedizione e attenzione.

Chi non risponde a questi modelli di corpo sano, giovane e abile è escluso dalla disciplina, oppure la sua modalità di realizzarla non è sempre egualmente riconosciuta e, anche laddove apprezzata, viene sempre vista come una forma di eccezione.

A partire da questi due livelli, ossia dal modo in cui la disciplina si organizza intorno a una determinata performance di mascolinità e femminilità, così come alla incapacità di pensare una pratica che non risulti abilista, è possibile evidenziare il limite della comprensione della normatività dello spazio pubblico a partire da pratiche ludiche ed artistiche.

Al tempo stesso, sia le resistenze che si sviluppano a partire dalle discipline che la normatività che attraversa il loro rapporto con lo spazio urbano apre alla possibilità di una più ampia prospettiva di ricerca, in cui la dimensione pubblica dello spazio urbano venga considerato come il prodotto dalla continua tensione tra dinamiche di potere e pratiche di resistenza: la città come unità amministrativa e come entità geografica è allora leggibile come una dimensione sociopolitica di spazializzazione in cui sono sviluppati, su più livelli e piani, i processi di costruzione di luoghi e le pratiche territoriali, così come le differenti forme che ne reclamano e costruiscono l'accessibilità e l'uso (Blokland et al., 2015).

A partire da questo aspetto, nella continua contrapposizione dell'effimeralità di pratiche resistenti che si contrappongono alla sua normatività, la ricerca intende invitare a una ricontestualizzazione dello spazio pubblico come processo situato, prodotto nelle dinamiche

quotidiane che si forma all'interno del rapporto che si crea tra spazi e territori, corpi e (in)visibilità.

Riferimenti bibliografici

- Abu-Lughod, L. 2007. The challenge of comparative case studies. *City* 11 (3): 399–404.
- Abu-Lughod, L., e C.A. Lutz. 1990. *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adams, P.C. 2001. *Textures of Place. Exploring Humanistic Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adey, P. 2006. If Mobility is Everything Then it is Nothing: Towards a Relational Politics of (Im)mobilities. *Mobilities* 1 (1): 75–94.
- Agamben, G. 2005. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Aggerholm, K., e S.H. Larsen. 2017. Parkour as Acrobatics: an Existential Phenomenological Study of Movement in Parkour. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health* 9 (1): 69–86.
- Agnew, J. 1996. Mapping politics: how context counts in electoral geography. *Political geography* 15 (2): 129–146.
- Agustoni, A., e A. Alietti. 2009. *Società urbane e convivenza interetnica: vita quotidiana e rappresentazioni degli immigrati in un quartiere di Milano*. Milano: Franco Angeli.
- Ahmed, S. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Albrow, M. 1970. *Bureaucracy*. New York: Frederick A Praeger.
- . 1997. *Do Organizations Have Feelings?* London: Psychology Press.
- Alderman, D. 2008. Place, Naming, and the Interpretation of Cultural Landscapes. In Graham, B.J. e P. Howard (eds.). *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, 195–213. Durham: Ashgate.
- Ali Khan, C. 2009. Go Play in Traffic: Skating, Gender, and Urban Context. *Qualitative Inquiry* 15 (6): 1084–1102.
- Allegra, M., A. Casaglia, e J. Rokkem. 2015. La geografia politica delle città divise. In Guareschi, M., e F. Rahola (eds.). *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*, 149–170. Milano: Agenzia X.
- Allen-Collinson, J., e J. Hockey. 2011. Feeling the way: Notes toward a haptic phenomenology of distance running and scuba diving. *International review for the sociology of sport* 46 (3): 330–345.
- Altheide, D.L., e J.M. Johnson. 1994. Criteria for assessing interpretive validity in qualitative research. In Denzin, N., e Y.S. Lincoln (eds.). *Handbook of qualitative research*, 485–499. Thousand Oaks: Sage.
- Ameel, L., e S. Tani. 2012a. Everyday Aesthetics in Action: Parkour Eyes and the Beauty of Concrete Walls. *Emotion, Space and Society* 5 (3): 164–173.
- . 2012b. Parkour: creating loose spaces?. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 94 (1): 17–30.
- Amin, A. 2002. Ethnicity and the Multicultural City: Living with Diversity. *Environment and Planning A: Economy and Space* 34 (6): 959–980.
- . 2008. Collective culture and urban public space. *City* 12 (1): 5–24.
- Amin, A., e S. Graham. 1997. The Ordinary City. *Transactions of the Institute of British Geographers* 22 (4): 411–429.
- Amin, A., e N. Thrift. 2002. Cities and Ethnicities. *Ethnicities* 2 (3): 291–300.
- Amoore, L. 2013. *The Politics of Possibility: Risk and Security beyond Probability*. Durham: Duke University Press.
- Amster, R. 1999. Ethnography at the Margins: Vagabonds, Transients, and the Specter of Resistance. *Humboldt Journal of Social Relations* 25 (1): 121–155.
- Anchor, R. 1985. Bakhtin's Truths of Laughter. *Clio* 14 (3): 237–257.
- Anderson, B. 2006. Becoming and being hopeful: towards a theory of affect. *Environment and Planning D: Society and Space* 24 (5): 733–752.
- . 2010. Preemption, precaution, preparedness: Anticipatory action and future geographies. *Progress in Human Geography*, 34 (6): 777–798.
- Anderson, B., e D.P. Tolia-Kelly. 2004. Matter(s) in social and cultural geography. *Geoforum* 35 (6): 669–674.

- Anderson, N. 1923. *The Hobo: The Sociology of the Homeless Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- Andres, L. 2013. Differential Spaces, Power Hierarchy and Collaborative Planning: A Critique of the Role of Temporary Uses in Shaping and Making Places. *Urban Studies* 50 (4): 759–775.
- Andrieu, B., J. Parry, A. Porrovecchio, e O. Sirost. 2018. *Body Ecology and Emersive Leisure*. London-New York: Routledge.
- Andrucki, M.J., e J. Dickinson. 2015. Rethinking Centers and Margins in Geography: Bodies, Life Course, and the Performance of Transnational Space. *Annals of the Association of American Geographers* 105 (1): 203–218.
- Appadurai, A. 1995. The production of locality. In Fardon, R. (eds.). *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge* 204–225, London-New York: Routledge.
- . 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ardenne, P., e M. Maertens. 2011. *100 artistes de Street Art*. Paris: La Martinière.
- Arfini, E.A.G. 2013. Corpi alter'abili. L'alterità somatica della disabilità nei processi di costruzione del soggetto normato. *Rassegna Italiana di Sociologia* 14 (3): 487–498.
- Ash, J., e P. Simpson. 2016. Geography and Post-Phenomenology. *Progress in Human Geography* 40 (1): 48–66.
- Ashburn, H. 2011. *Modern Slacklining*. Boulton: Canaima Outdoors.
- Askegaard, S. 2006. Brands as a global ideoscape. In Schroeder, J.E. e M. Salzer-Mo'rling (eds.). *Brand Culture*, 91–102. London-New York: Routledge.
- Atencio, M., B. Beal, e C. Wilson. 2009. The distinction of risk: urban skateboarding, street habitus and the construction of hierarchical gender relations. *Qualitative Research in Sport and Exercise* 1 (1): 3–20.
- Atkinson, M. 2009. Parkour, Anarcho-Environmentalism, and Poiesis. *Journal of Sport and Social Issues* 33 (2): 169–194.
- Atkinson, P., S. Delamont, J. Lofland, L.H. Lofland, e A. Coffey. 2001. *Handbook of Ethnography*. London: Sage.
- Atkinson, R. 2003. Addressing urban social exclusion through community involvement in urban regeneration. In Imrie, R., e M. Raco (eds.). *Urban renaissance? New Labour, Community and Urban Policy*, 101–119. Bristol: Policy Press.
- Attwood, F. 2006. Sexed Up: Theorizing the Sexualization of Culture. *Sexualities* 9 (1): 77–94.
- Augé, M. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Austin, J. 2001. *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Avallone, G. 2015. Società, rapporti ecologici e segregazione: l'approccio della Scuola di Chicago. *Sociologia Urbana e Rurale* 1: 53–60.
- Aventin, C. 2007. Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public. *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims* 33: 189–197.
- Azaryahu, M. 1996. The Power of Commemorative Street Names. *Environment and Planning D: Society and Space* 14 (3): 311–330.
- Bäckström, Å., e K. Nairn. 2018. Skateboarding beyond the Limits of Gender? Strategic Interventions in Sweden. *Leisure Studies* 37 (4): 424–439.
- Bakhtin, M.M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- . 1983. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Balcom, S. 2005. *Walk the Line: The Art of Balance and the Craft of Slackline*. Ashland: Slack Daddy Press.
- Balducci, A., V. Fedeli, e F. Curci. 2017. *Oltre la metropoli. L'urbanizzazione regionale in Italia*. Firenze: goWare & Guerini e Associati Editore.
- Balestrini, N. e P. Moroni. 1988. *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Milano: Feltrinelli.
- Ball, E. 1987. The Great Sideshow of the Situationist International. *Yale French Studies* 73: 21–37.
- Bandelow, G., e S.J. Williams. 1998. *Emotions in social life: Critical themes and contemporary issues*. London: Psychology Press.

- Bankey, R. 2002. Embodying agoraphobia: rethinking geographies of women's fear. In Bondi, L. (eds.). *Subjectivities, knowledges and feminist geographies: The subjects and ethics of research*, 44–56. London-New York: Routledge.
- Banks, M., e D. Zeitlyn. 2015. *Visual methods in social research*. London: Sage.
- Bannister, J., e A. Kearns. 2013. The Function and Foundations of Urban Tolerance: Encountering and Engaging with Difference in the City. *Urban Studies* 50 (13): 2700–2717.
- Baravelli, A. 2016. *Istituzioni e terrorismo negli anni Settanta: dinamiche nazionali e contesto padovano*. Roma: Viella.
- Barker, C. 2003. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage.
- Bassett, K. 1993. Urban Cultural Strategies and Urban Regeneration: A Case Study and Critique. *Environment and Planning A: Economy and Space* 25 (12): 1773–1788.
- Battistelli, F. 2013. Sicurezza urbana “partecipata”: privatizzata, statalizzata o pubblica?. *Quaderni di Sociologia* 63: 105–126.
- Baudrillard, J. 1990. *Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and Its Destiny, 1968-1983*. London: Pluto Press.
- Baum, S. e B. Gleeson. 2010. Space and Place: Social Exclusion in Australia's Suburban Heartlands. *Urban Policy and Research* 28 (2): 135–159.
- Bavinton, N. 2007. From Obstacle to Opportunity: Parkour, leisure, and the reinterpretation of constraints. *Annals of Leisure Research* 10 (3-4): 391–412.
- Beasley, C, H. Brook, e M. Holmes. 2012. *Heterosexuality in Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Beck, U. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage.
- . 1999. *World Risk Society*. Malden: Polity.
- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beissinger, M. H. 2001. Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania. *Slavic Review* 60 (1): 24–49.
- bell hooks. 1989. Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36: 15–23.
- . 1990. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. New York: South End Press.
- . 1999. Naked Without Shame: A Counter-Hegemonic Body Politic. In Shohat, E. (eds.). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, 65–74. Cambridge: MIT Press.
- Benasso, S. 2015. Giardini Govi is our spot! When parkour meets Genoa. *Modern Italy* 20 (3): 285–294.
- Benjamin, W. 1996. *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Cambridge: Belknap Press.
- . 1997 [1969]. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London-New York: Verso Books.
- Bennett, J. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books.
- Berg, L.D, e R.A Kearns. 1996. Naming as Norming: ‘Race’, Gender, and the Identity Politics of Naming Places in Aotearoa/New Zealand . *Environment and Planning D: Society and Space* 14 (1): 99–122.
- Bertoni, F. 2017. Con le mani per terra: trasformazione dei luoghi nella pratica corporea. Il caso della breakdance a Porta Venezia, Milano. *Sociologia e Ricerca Sociale* 114: 138-162.
- . 2018. Segretamente pubblici: il parkour e lo spazio pubblico come soglia. *Rivista geografica italiana* 125 (2): 175–188.
- Berzano, L., e C. Genova. 2008. *Percorsi di sociologia dei lifestyles*. Torino: Il Segnalibro.
- Bianchetti, C. 2008. *Urbanistica e sfera pubblica*. Roma: Donzelli Editore.
- . 2011. Un pubblico minore. *Crios* 1: 43-51.
- Bickford-Smith, V. 2009. Creating a City of the Tourist Imagination: The Case of Cape Town, ‘The Fairest Cape of Them All’. *Urban Studies* 46 (9): 1763–1785.
- Bidet, A., M. Boutet, F. Chave, C. Gayet-Viaud, e E. Le Méner. 2015. Publicité, sollicitation, intervention. Pistes pour une étude pragmatiste de l'expérience citoyenne. *SociologieS*. Pubblicato online: <http://journals.openedition.org/sociologies/4941>.
- Bille, M., P. Bjerregaard, e T.F. Sørensen. 2015. Staging Atmospheres: Materiality, Culture, and the Texture of the in-Between. *Emotion, Space and Society* 15: 31–38.

- Bittner, E. 1967. The Police on Skid-Row: A Study of Peace Keeping. *American Sociological Review* 32 (5): 699–715.
- Black, S. 2014. ‘Street Music’, Urban Ethnography and Ghettoized Communities. *International Journal of Urban and Regional Research* 38 (2): 700–705.
- Blackler, F., e S. McDonald. 2000. Power, Mastery and Organizational Learning. *Journal of Management Studies* 37: 833–852.
- Blokland, T., C. Hentschel, A. Holm, H. Lebuhn, e T. Margalit. 2015. Urban Citizenship and Right to the City: The Fragmentation of Claims. *International Journal of Urban and Regional Research* 39 (4): 655–665.
- Blom Hansen, T. e O. Verkaaik. 2009. Introduction: Urban Charisma. *Critique of Anthropology* 29: 5–26.
- Blomley, N. 1994. *Law, Space and the Geographies of Power*. New York: Guilford Press.
- Bolin, A. e J. Granskog. 2003. *Athletic Intruders: Ethnographic Research on Women, Culture, and Exercise*. Albany: SUNY Press.
- Bondi, L., J. Davidson e M. Smith. 2005. *Emotional Geographies*. Aldershot: Routledge.
- Boni, S. 2014. *Homo comfort. Il superamento tecnologico della fatica e le sue conseguenze*. Milano: Elèuthera.
- Borch, C. 2005. Crime Prevention as Totalitarian Biopolitics. *Journal of Scandinavian Studies in Criminology and Crime Prevention*, 6 (2): 91–105.
- . 2009. Body to Body: On the Political Anatomy of Crowds. *Sociological Theory* 27 (3): 271–290.
- . 2014. *Foucault, Crime and Power: Problematisations of Crime in the Twentieth Century*. Abingdon: Routledge.
- Borden, I., J. Kerr, J. Rendell, e A. Pivaro. 2001. *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*. Cambridge: MIT Press.
- Bordo, S. 1999. In Hiding and On Display. In Bordo, S. (eds.). *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, 15–35. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Borghi, R., e M. Blindon. 2010. Generi Urbani. In Barberi, P. (eds.). *È successo qualcosa alla città*, 187–204. Roma: Donzelli Editore.
- Borghi, R. e E. Dell’Agnese. 2009. Genere. In Dell’Agnese, E. (eds.). *Geografia: strumenti e parole*, 291–312. Milano: Unicopli.
- Bornaz, N. 2008. Parkour: l’art de subvertir le rapport à l’espace public. *Journal de bord d’un voyage dans l’espace public*. Pubblicato online: <http://recherche-action.fr/11consolable/2008/10/03/parkour-lart-de-subvertir-le-rapport-a-lespace-public/>.
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourgois, P. 1995. *In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyne, R. 2000. Post-Panopticism. *Economy and Society* 29 (2): 285–307.
- Bradley, A., e T. Hall. 2006. The festival phenomenon: festivals, events and the promotion of small urban areas. In Bell, D., e M. Jayne (eds.). *Small cities: Urban experience beyond the metropolis*, 77–89. London-New York: Routledge.
- Brah, A. 2005. *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. London-New York: Routledge.
- Braidotti, R. 2013. *The Posthuman*. Malden: Polity.
- Brenner, N. 2004. *New State Spaces: Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2013. Theses on Urbanization. *Public Culture* 25 (1): 85–114.
- Briggs, C.L. 1996. The Politics of Discursive Authority in Research on the “Invention of Tradition.” *Cultural Anthropology* 11 (4): 435–469.
- Brighenti, A.M. 2010a. On Territorology: Towards a General Science of Territory. *Theory, Culture & Society* 27 (1): 52–72.
- . 2010b. *The Publicness of Public Space: On the Public Domain*. Trento: Quaderni.
- . 2010c. *Visibility in Social Theory and Social Research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- . 2012. “L’osservazione etnografica”. In *Tracce Urbane. Alla ricerca della città*, 302–311.
- . 2013. *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-Between*. Farnham: Ashgate.
- . 2016. The public and the common: some approximations of their contemporary articulation.

- Critical Inquiry* 42 (2): 306–328.
- Brighenti, A. M., e A. Pavoni. 2017. City of unpleasant feelings. Stress, comfort and animosity in urban life. *Social & Cultural Geography*. Pubblicato online: <https://doi.org/10.1080/14649365.2017.1355065>.
- Brighenti, A.M., e M. Kärholm. 2018. *Urban Walls: Political and Cultural Meanings of Vertical Structures and Surfaces*. New York: Routledge.
- Brisbin, C. 2011. Scopic Regimes of Postmodernity: space in/within the embodying surface(s) of stereoscopy. *Ultima Thule: Journal of Architectural Imagination* 1 (1): 1–14.
- Britzman, D. P. 1995. “The question of belief”: writing poststructural ethnography. *International Journal of Qualitative Studies in Education* 8 (3): 229–238.
- Brown, B., e E. Laurier. 2005. Designing Electronic Maps: an Ethnographic Approach. In Meng, L. e A. Zipf (eds.). *Map-Based Mobile Services*, 241–257, Berlin: Springer.
- . 2006. Maps and Journeys: An Ethnomethodological Investigation. *Cartographica* 40 (3): 17–33.
- Brown, M. 2017. Risky/Risking Bodies. In Silk, M.L., L. Andrews, e H. Thorpe (eds.). *Routledge Handbook of Physical Cultural Studies*, 277–286. New York-London: Routledge.
- Brown, M., e L. Knopp. 2008. Queering the Map: The Productive Tensions of Colliding Epistemologies. *Annals of the Association of American Geographers* 98: 40–58.
- Brown, S.D., e P. Stenner. 2001. Being Affected: Spinoza and the Psychology of Emotion. *International Journal of Group Tensions* 30 (1): 81–105.
- Brunner, C., R. Nigro, e G. Raunig. 2013. Post-Media Activism, Social Ecology and Eco-Art. *Third Text* 27 (1): 10–16.
- Burawoy, M. 2009. *The Extended Case Method: Four Countries, Four Decades, Four Great Transformations, and One Theoretical Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Burawoy, M., J.A. Blum, S. George, M. Thayer, Z. Gille, T. Gowan, L. Haney, M. Klawiter, S.H. Lopez, e S. Riain. 2000. *Global Ethnography: Forces, Connections, and Imaginations in a Postmodern World*. Berkeley: University of California Press.
- Burgess, E.W. 1928. Residential Segregation in American Cities. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 140: 105–115.
- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- . 2004. *Undoing Gender*. London-New York: Routledge.
- Butler, J., e A. Athanasiou. 2013. *Dispossession: The Performative in the Political*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Buttimer, A. e D. Seamon. 1980. *The Human Experience of Space and Place*. Abingdon: Routledge.
- Bywater, M. 2007. Performing Spaces: Street Music and Public Territory. *Twentieth-Century Music* 3 (1): 97–120.
- Caillois, R. 1958. *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige*. Paris: Folio.
- Cairncross, F. 1997. *The Death of Distance: How the Communications Revolution Is Changing Our Lives*. London: Orion.
- Caldeira, T.P.d.R. 2012. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos CEBRAP* 94: 31–67.
- Callari Galli, M. 2007. *Mappe urbane: per un’etnografia della città*. Rimini: Guaraldi.
- Callon, M., P. Lascoumes, e Y. Barthe. 2001. *Agir dans un monde incertain: essai sur la démocratie technique*. Paris: Editions du Seuil.
- Calogirou, C., e M. Touché. 1995. Rêver sa ville: l’exemple des pratiquants de skateboard. *Journal des anthropologues* 61 (1): 67–77.
- Campbell, P.J. 1981. *Passing the hat: Street performers in America*. New York: Delacorte Press.
- Cancellieri, A. 2013. *Hotel house. Etnografia di un condominio multietnico*. Trento: Professionaldreamers.
- . 2014. Sign of Publicness: Public Access, Public Encounter, and Public Appropriation. In Cellamare, C. e F. Cagnetti (eds.). *Practices of Reappropriation*, 147–153. Milano-Roma: Planum Editore.
- Cancellieri, A., e E. Ostanel. 2015. The Struggle for Public Space. *City* 19 (4): 499–509.
- Candea, M. 2007. Arbitrary Locations: In Defence of the Bounded Field-Site. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13 (1): 167–84.

- Canetti, E. 1981 [1960]. *Massa e potere*. Milano: Adelphi.
- Canguilhem, G. 1966. *Le normal et le pathologique*. Paris: PUF.
- Careri, F. 2006. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.
- Carnelos, L. 2016. Street Voices. The Role of Blind Performers in Early Modern Italy. *Italian Studies* 71 (2): 184–196.
- Carpignano, P. 1999. The Shape of the Sphere: The Public Sphere and the Materiality of Communication. *Constellations* 6 (2): 177–189.
- Carrer, M. 2010. Le ordinanze sul decoro urbano. *Le Regioni* 38 (1–2): 309–324.
- Casey, E.S. 1997. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.
- . 2001. Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World? *Annals of the Association of American Geographers* 91 (4): 683–693.
- Cassell, E.J. 2001. The phenomenon of suffering and its relationship to pain. In Toombs, S.K. (eds.). *Handbook of phenomenology and medicine*, 371–390. Berlin: Springer.
- Castelli, F. 2015. *Corpi in rivolta: spazi urbani, conflitti e nuove forme della politica*. Sesto S. Giovanni: Mimesis.
- . 2016. Spazio pubblico appassionato. Corpi e protesta tra esposizione, vulnerabilità e relazioni. *Leussein* 1-2-3: 85–93.
- Castoriadis, C. 1987 [1975]. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: MIT Press.
- Castoriadis, C., e D.A. Curtis. 1997. *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Cazenave, N., e G. Michel. 2008. Conduites à risques et variation de l'estime de soi chez les adolescents : l'exemple du parkour. *Annales Médico-Psychologiques. Revue Psychiatrique* 166 (10): 875–881.
- Cegna, A. 2018. *Elogio alle tag. Arte, writing, decoro e spazio pubblico*. Milano: Agenzia X.
- Cellamare, C., e F. Cognetti. 2014. *Practices of Reappropriation*. Roma-Milano: Planum Editore.
- Cellamare, C., e G. Scandurra. 2016. *Pratiche insorgenti e riappropriazione della città*. Roma: SdT Edizioni.
- Cenere, S., e A.P. Quaglia. 2017. Dialoghi sul concetto di radice. Alcune considerazioni introduttive. *Rivista Geografica Italiana* 124 (2): 155–157.
- Cenzatti, M. 2008. Heterotopias of Difference. In De Cauter, L., e M. Dehaene (eds.). *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, 75–85. London-New York: Routledge.
- Cetina, K.K., T.R. Schatzki, e E. von Savigny. 2000. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London-New York: Routledge.
- Chalfen, R. 2011. Looking two ways: mapping the social scientific study of visual culture. *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, 24–48. London: Sage.
- Channon, A. 2013. 'Do You Hit Girls?' Some Striking Moments in the Career of a Male Martial Artist. In Sánchez García R. e D.C. Spancer *'Fighting Scholars': Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Sports*, 95–110. London: Anthem Press.
- Chavaroche, L. 2018. The immersion of sensation in slacklining. In Andrieu, B., J. Parry, A. Porrovecchio, e O. Sirost (eds.) *Body Ecology and Emersive Culture.*, 216–226. New York - London: Routledge.
- Cheek, J. 2008. Healthism: A New Conservatism? *Qualitative Health Research* 18 (7): 974–982.
- Cheong, S.M., e M.L. Miller. 2000. Power and tourism: A Foucauldian observation. *Annals of tourism research* 27 (2): 371–390.
- Chignola, S. 2014. *Foucault oltre Foucault: una politica della filosofia*. Roma: DeriveApprodi.
- Chimot, C., e C. Louveau. 2010. Becoming a Man While Playing a Female Sport: The Construction of Masculine Identity in Boys Doing Rhythmic Gymnastics. *International Review for the Sociology of Sport* 45 (4): 436–456.
- Chmielewska, E. 2007. Framing [Con]text: Graffiti and Place. *Space and Culture* 10 (2): 145–169.
- Citroni, S., e A.M. Brighenti. 2016. Introduction to The Provincial Symphony. Provincial Life, pt.2. *Lo Squaderno* 41: 4–7.
- Citroni, S., e M. Kärholm. 2017. Neighbourhood events and the visibilisation of everyday life: The cases of Turro (Milan) and Norra Fälåden (Lund). *European Urban and Regional Studies*. Pubblicato online: <https://doi.org/10.1177/0969776417719489>
- Citroni, S., e A. Pavoni 2016. An Ethnographic Approach to the Taking Place of the Event. In Lamond,

- I., e L. Platt (eds.). *Critical Event Studies*, 231–251. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Clegg, J.L., e T.M. Butryn. 2012. An existential phenomenological examination of parkour and freerunning. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health* 4(3): 320–340.
- Clifford, J. 1986. Introduction: Partial Truths. In *Writing Culture. The poetics and the politics of Ethnography*, 1–26. Berkeley: University of California Press.
- . 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, J., e G.E. Marcus. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, D., e B. Greenwood. 1981. *Buskers: History of Street Entertainment*. Newton Abbot: David & Charles.
- Cohen, S. 1972. *Folk devils and moral panics*. London: Basic Books.
- Cohen, S. 2013. *Lifestyle Mobilities: Intersections of Travel, Leisure and Migration*. Farnham: Routledge.
- Cohen-Cruz, J. 2013. *Radical Street Performance: An International Anthology*. London-New York: Routledge.
- Collier, J., e M. Collier. 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Collins, P.H. 2002. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. London-New York: Routledge.
- Collinson, J.A. 2005. Emotions, Interaction and the Injured Sporting Body. *International Review for the Sociology of Sport* 40 (2): 221–240.
- Colomb, C. 2012. Pushing the Urban Frontier: Temporary Uses of Space, City Marketing, and the Creative City Discourse in 2000s Berlin. *Journal of Urban Affairs* 34 (2): 131–152.
- Colombo, E. 1998. De-scrivere il sociale. Stili di scrittura e ricerca empirica. In Melucci, A. (eds.). *Verso una sociologia riflessiva*, 245–268. Bologna: Il Mulino.
- . 2015. Representations of Power and Power of Representations. In Manzo, L.K.C. (eds.). *Culture and Visual Forms of Power: Experiencing Contemporary Spaces of Resistance*, 122–127. Champaign: Common Ground Publications.
- Colombo, E., e G. Navarini. 1999. *Confini dentro la città. Antropologia della Stazione Centrale di Milano*. Milano: Guerini e Associati.
- Comaroff, J.L., e J. Comaroff. 1999. *Civil society and the political imagination in Africa: Critical perspectives*. Chicago: University of Chicago Press.
- Connell, R. W. 1988. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Anniversary edizione. Stanford: Stanford University Press.
- . 2000. *The Men and the Boys*. Berkeley: University of California Press.
- . 2002. *Gender*. Hoboken: Wiley.
- Connor, S. 1990. *Postmodern Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell.
- Conquergood, D. 2002. Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR* 46 (2): 145–156.
- Conrad, J. 2017 [1899]. *Cuore di tenebra*. Firenze: Giunti editore.
- Conradson, D., e A. Latham. 2007. The Affective Possibilities of London: Antipodean Transnationals and the Overseas Experience. *Mobilities* 2 (2): 231–254.
- Cooke, B., e U. Kothari. 2001. *Participation: The New Tyranny?* London-New York: Zed Books.
- Cooley, C.H. 1983 [1902]. *Human Nature and the Social Order*. New Brunswick: Routledge.
- Cooper, D. 2007. Being in public: The threat and promise of stranger contact. *Law & Social Inquiry* 32 (1): 203–232.
- . 2013. *Everyday Utopias: the Conceptual Life of Promising Spaces*. Durham: Duke University Press.
- Costa, P., e R. Lopes. 2017. Artistic Urban Interventions, Informality and Public Sphere: Research Insights from Three Ephemeral Urban Appropriations on a Cultural District. *Portuguese Journal of Social Science*, 33 (2): 323–342.
- Costes, L. 2009. *Droit a la Ville d'Henri Lefebvre Etude de Sociologie Urbaine*. Paris: Ellipses Marketing.

- Cozens, P., e T. Davies. 2013. Crime and Residential Security Shutters in an Australian Suburb: Exploring Perceptions of ‘Eyes on the Street’, Social Interaction and Personal Safety. *Crime Prevention and Community Safety* 15 (3): 175–191.
- Crampton, J.W. 2011. *Mapping: A Critical Introduction to Cartography and GIS*, Hoboken: John Wiley & Sons.
- Crawford, A. 2000. Situational crime prevention, urban governance and trust relations. In Von Hirsch, A., D. Garland, e A. Wakefield (eds.). *Ethical and social perspectives on situational crime prevention*, 193–213. Oxford: Hart Publishing.
- Cremona, V.A. 2018. *Carnival and Power: Play and Politics in a Crown Colony*. Berlin: Springer.
- Cresswell, T. 1996. In *Place/out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2004. *Place: An Introduction*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- . 2006. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. Milton Park: Taylor & Francis.
- . 2010. Towards a Politics of Mobility. *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (1): 17–31.
- . 2012. Nonrepresentational theory and me: notes of an interested sceptic. *Environment and Planning D: Society and Space* 30 (1): 96–105.
- Cresswell, T., e D. Dixon. 2002. *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Cronin, A.M. 2010. *Advertising, Commercial Spaces and the Urban*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cross, G.S. 1990. *A Social History of Leisure Since 1600*. State College: Venture Publications.
- . 1993. *Time and Money: The Making of Consumer Culture*. London-New York: Routledge.
- Crossley, N. 2001. *Social Body: Habit, Identity and Desire*. London: Sage.
- Crouch, D. 2001. Spatialities and the feeling of doing. *Social & Cultural Geography* 2 (1): 61–75.
- Crouzet, É. 2001. The Economic Geography of Offices: Urban Organisation in Question. *Espace Géographique* 30 (3): 256–264.
- Culp, A. 2016. *Dark Deleuze*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- D’Andrea, A. 2006. Neo-Nomadism: A Theory of Post-Identitarian Mobility in the Global Age. *Mobilities* 1(1): 95–119.
- Dal Lago, A. 2000. *La produzione della devianza: teoria sociale e meccanismi di controllo*. Verona: Ombre Corte.
- . 2010. Ma quando mai? Alcune considerazioni sulla sociologia embedded in Italia. *Etnografia e ricerca qualitativa* 1: 109–118.
- Dal Lago, A., e S. Giordano. 2016. *Graffiti. Arte e ordine pubblico*. Bologna: Il Mulino.
- . 2018. *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*. Roma: DeriveApprodi.
- Dambrosio Clementelli, A. 2018. Toponomastica femminista, ovvero come ri-significare lo spazio urbano. Presentazione alla conferenza *La Libertà è una Passeggiata*, Roma, 2-3 maggio 2018.
- Daskalaki, M., e O. Mould. 2013. Beyond Urban Subcultures: Urban Subversions as Rhizomatic Social Formations. *International Journal of Urban and Regional Research* 37 (1): 1–18.
- Daskalaki, M., A. Stara, e M. Imas. 2008. The ‘Parkour Organisation’: inhabitation of corporate spaces. *Culture and Organization* 14 (1): 49–64.
- Davidson, J., e C. Milligan. 2004. Embodying emotion sensing space: introducing emotional geographies. *Social & Cultural Geography* 5 (4): 523–532.
- Davis, M. 1999. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Vintage Books.
- Dawkins, R. 2002. Thoughts of Deleuze, Spinoza and the cinema (The Enigma of Kaspar Hauser). *Contretemps: An Online Journal of Philosophy* 3: 66–74.
- De Certeau, M. 1980. *L’invention du quotidien. Tome 1, Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- De Giorgi, A. 2015. Dalla Tolleranza Zero al Decoro. *Dinamopress*. Pubblicato online: <https://www.dinamopress.it/news/dalla-tolleranza-zero-al-decoro/>
- De Lauretis, T. 1999. *Soggetti eccentrici*. Milano: Feltrinelli.
- De Martini Ugolotti, N. 2015. Climbing walls, making bridges: children of immigrants’ identity negotiations through capoeira and parkour in Turin. *Leisure Studies* 34 (1): 19–33.
- Dean, J. 2016. Publicity’s Secret. *Political Theory* 20 (5): 624–650.
- Debord, G. 1967. *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.

- . 1996 [1959]. Situationist Theses on Traffic. In L. Andreotti and X. Costa (eds.). *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*, (Barcelona: ACTAR): 82–84.
- Degen, M., C. DeSilvey, e G. Rose. 2008. Experiencing Visualities in Designed Urban Environments: Learning from Milton Keynes. *Environment and Planning A: Economy and Space* 40 (8): 1901–1920.
- Degreef, H. 1994. European festivals: confrontations of cultural establishment and popular feast. *Carnet* 2: 16–22.
- Dehaene, M. e L. De Cauter. 2008. *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, London-New York: Routledge.
- . 2008b. The space of play: towards a general theory of heterotopia. In De Cauter, L., e M. Dehaene (eds.). *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, 87–102. London-New York: Routledge.
- Del Casino Jr., V., e S.P. Hanna. 2005. Beyond The ‘Binaries’: A Methodological Intervention for Interrogating Maps as Representational Practices. *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 4 (1): 34–56.
- Delanda, M. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London-New York: Continuum.
- Delaney, D. 2011. *The Spatial, the Legal and the Pragmatics of World-Making: Nomospheric Investigations*. New York: Routledge-Cavendish.
- . 2014. At Work in the Nomosphere The Spatiolegal Production of Emotions at Work. In *the Expanding Spaces of Law: A Timely Legal Geography*, 239–262. Stanford: Stanford University Press.
- Deleuze, G. 1988. *Spinoza, Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights Books.
- . 1992. Postscript on the Societies of Control. *October* 59: 3–7.
- . 1995. *Negotiations 1972-1990*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G., e F. Guattari. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie tome 2*. Paris: Editions de Minuit.
- . 1981. Rhizome. *Ideology and Consciousness* 8: 49–71.
- Della Porta, D. 2004. *Transnational Protest and Global Activism*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- DeMaria, C., e R. Sassatelli. 2016. Visioni di genere e forme della femminilità: soggetti, codici, significati. In Frisina, A. (eds.). *Metodi visuali di ricerca sociale*, 29–52. Bologna: Il Mulino.
- Denzin, N.K. 2003. *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. London: Sage.
- Derman, Ö. 2017. Stand-in as a performative repertoire of action. *Turkish Studies* 18 (1): 182–208.
- Desai, M. 2015. Critical Cartography, Theories, and Praxis of Transnational Feminisms. In Baksh, R., e W. Harcourt (eds.). *The Oxford Handbook of Transnational Feminist Movements* 116–130. Oxford: Oxford University Press.
- Descola, P. 2005. *Par-dela Nature Et Culture*. Paris: Gallimard.
- Deutsche, R. 1991. Boys Town. *Environment and Planning D: Society and Space*, 9 (1): 5–30.
- Dewsbury, J.D. 2010. Performative, non-representational, and affect-based research: Seven injunctions. In DeLyser, D. (eds.). *The SAGE handbook of qualitative geography*, 321–344. London: Sage.
- Dick, H.P., e L. Arnold. 2017. Multisited ethnography and language in the study of migration. In Canagarajah, S. (eds.). *Routledge Handbook of Migration and Language*, 397–412. London-New York: Routledge.
- Diesing, P. 1991. *How Does Social Science Work? Reflections on Practice*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Dilley, R.E., e S.J. Scraton. 2010. Women, Climbing and Serious Leisure. *Leisure Studies* 29 (2): 125–141.
- Dirksmeier, P., e I. Helbrecht. 2008. Time, Non-Representational Theory and the “Performative Turn”. Towards a New Methodology in Qualitative Social Research. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 9 (2). Pubblicato online: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0802558>.
- Don Stone, K., e P. Zoghbi. 2011. *Arabic Graffiti*. Berlin: From Here to Fame.
- Doubleday, K.F. 2018. Performance Art and Pedestrian Experience: Creating a Sense of Place on the Third Street Promenade. *Geographical Bulletin* 59 (1): 25–44.

- Doughty, K., e M. Lagerqvist. 2016. The ethical potential of sound in public space: Migrant pan flute music and its potential to create moments of conviviality in a ‘failed’ public square. *Emotion, Space and Society* 20: 58–67.
- Douglas, M. 2003 [1966]. *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. London-New York: Routledge.
- Doussard, M. 2013. *Degraded Work: The Struggle at the Bottom of the Labor Market*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- DuBois, W.E.B. 1899. *The Philadelphia Negro: A Social Study*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Dubbeld, L. 2003. Observing Bodies. Camera Surveillance and the Significance of the Body. *Ethics and Information Technology* 5 (3): 151–62.
- Duneier, M. 1999. *Sidewalk*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Duneier, M., P. Kasinitz, e A. Murphy, 2014a. *The Urban Ethnography Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Durkheim, É. 2005 [1912]. *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*. Milano: Mimesis.
- . 2016 [1893]. *La divisione del lavoro sociale*. Milano: Il Saggiatore.
- Dyck, I. 1997. Dialogue with difference: A tale of two studies. Jones III, J.P., H.J. Nast, e S.M. Roberts (eds.). *Thresholds in Feminist Geography*, 183–202. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Edensor, T. 2010. Walking in rhythms: place, regulation, style and the flow of experience. *Visual Studies* 25 (1): 69–79.
- Edney, M.H. 1997. *Mapping an Empire: The Geographical Construction of British India, 1765-1843*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ehrenreich, B. 2001. *Nickel and Dimed: On (Not) Getting By in America*. New York: Picador.
- Ekberg, M. 2007. The Parameters of the Risk Society: A Review and Exploration. *Current Sociology* 55 (3): 343–366.
- Ellis, C. 2007. Telling Secrets, Revealing Lives: Relational Ethics in Research With Intimate Others. *Qualitative Inquiry* 13 (1): 3–29.
- England, M.R., e S. Simon. 2010. Scary cities: urban geographies of fear, difference and belonging. *Social & Cultural Geography* 11 (3): 201–207.
- Etherington, K. 2007. Ethical Research in Reflexive Relationships. *Qualitative Inquiry* 13 (5): 599–616.
- Evans, A.B., J. Allen-Collinson, e R. Williams. 2017. Risky Bodies, Risky Spaces, Maternal ‘Instincts’: Swimming and Motherhood. *International Review for the Sociology of Sport* 52 (8): 972–991.
- Evans, B. 2006. ‘I’d Feel Ashamed’: Girls’ Bodies and Sports Participation. *Gender, Place & Culture* 13 (5): 547–561.
- Evans, B., R. Colls, e K. Hörschelmann. 2011. ‘Change4Life for your kids’: embodied collectives and public health pedagogy. *Sport, Education and Society* 16 (3): 323–341.
- Evans, G. 2003. Hard-Branding the Cultural City – from Prado to Prada. *International Journal of Urban and Regional Research* 27 (2): 417–440.
- Evans, J., e B. Davies. 2004. Sociology, the body and health in a risk society. In Evans, J., B. Davies, e J. Wright (eds.). *Body knowledge and control: Studies in the sociology of physical*, 35–51. London-New York: Routledge.
- Everts, J., e L. Wagner. 2012. Guest Editorial: Practising emotions. *Emotion, Space and Society, Practising Emotional Geographies*, 5 (3): 174–176.
- Fabian, J. 2014. Ethnography and Intersubjectivity: Loose Ends. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 199–209.
- Falassi, A. 1987. *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Faludi, S. 1999. *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. New York: William Morrow Paperbacks.
- Falzon, M.A. 2009. *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Farnham: Routledge.
- Faria, C., e S. Mollett. 2016. Critical feminist reflexivity and the politics of whiteness in the ‘field’. *Gender, Place & Culture* 23 (1): 79–93.
- Farnell, B., e C.R. Varela. 2008. The Second Somatic Revolution. *Journal for the Theory of Social*

- Behaviour* 38 (3): 215–240.
- Fassin, D. 2011. *La Force de l'ordre. suivi de La Vie publique des livres*. Paris: Seuil.
- . 2014. *Ripoliticizzare il mondo: studi antropologici sulla vita, il corpo e la morale*. Verona: Ombrecorte.
- . 2015. *At the Heart of the State: The Moral World of Institutions*. London: Pluto Press.
- Featherstone, D. 2008. *Resistance, Space and Political Identities: The Making of Counter-Global Networks*. Hoboken: Wiley.
- Federici, S. 2012. Il femminismo e la politica dei beni comuni. *DWF: DonnaWomanFemme* 93 (1): 63–77.
- Feireiss, L. 2007. Urban Free Flow. In von Borries, F., S.P. Walz, e M. Böttger (eds.). *Space Time Play*, 280–281. Basel: Birkhauser.
- Fernandez, J.W. 1986. *Persuasions and performances: the play of tropes in culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fernández-Río, J., e C. Suarez. 2016. Feasibility and students' preliminary views on parkour in a group of primary school children. *Physical Education and Sport Pedagogy* 21 (3): 281–294.
- Ferraresi, F. 2014. Genealogie della legittimità. Città e Stato in Max Weber. *SocietàMutamentoPolitica* 5 (9): 143–160.
- Ferrell, J. 1996. *Crimes of style urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Boston Northeastern University Press.
- . 2004. Boredom, Crime and Criminology. *Theoretical Criminology* 8 (3): 287–302.
- Ferreri, M. 2015. The seductions of temporary urbanism. *Ephemera* 15 (1): 181–191.
- Ferrero Camoletto, R. 2005. *Oltre il limite. Il corpo tra sport estremi e fitness*. Bologna: Il Mulino.
- . 2008. Giocare col limite. La costruzione del corpo nelle nuove forme di sportività. *Equilibri*, 1: 37–45.
- Ferrero Camoletto, R., e C. Genova. 2017. Riscrivere la città. Pratiche sportive alternative e territorio urbano. *Geotema* 54, 125–130.
- Ferro, L. 2015. Jump Lisbon! Notes from an ethnography of urban flows. *Portuguese Journal of Social Science* 2, 177–192.
- Feyerabend, P. 1993. *Against Method*. New York: Verso Books.
- Fiske, J. 1991. Writing Ethnographies: Contribution to a Dialogue. *Quarterly Journal of Speech* 77 (3): 330–335.
- Fistola, R. 2008. *GIS. Teoria ed applicazioni per la pianificazione, la gestione e la protezione della città*. Roma: Gangemi.
- Fitzsimmons, M. 2017. The matter of nature. In Philo, C. (eds.). *Theory and Methods Critical Essays in Human Geography*, 109–124. London-New York: Routledge.
- Fleetwood, N.R. 2011. *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. Chicago: University of Chicago Press.
- Flessas, T., e L. Mulcahy. 2018. Limiting Law: Art in the Street and Street in the Art. *Law, Culture & the Humanities* 14 (2): 219–241.
- Florida, R. 2003. Cities and the Creative Class. *City & Community* 2 (1): 3–19.
- . 2017. *The New Urban Crisis: How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class - and What We Can Do About It*. New York: Basic Books.
- Florida, R., e M. Boyett. 2002. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. Unabridged edition. Brilliance Audio.
- Fortier, A. 1999. Re-Membering Places and the Performance of Belonging(s). *Theory, Culture & Society* 16 (2): 41–64.
- Foucault, M. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- . 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- . 1975. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- . 1976a. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- . 1976b. *Histoire de la sexualité, tome 1: La volonté du savoir*. Paris: Gallimard.
- . 1977. *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi Editore.
- . 1980a. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press.

- . 1980b. *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon.
- . 1984a. *Histoire de la sexualité, tome 2: L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard.
- . 1984b. *Histoire de la sexualité, tome 3: Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- . 1988. Technologies of the self. In Martin, L.H., H. Gutman, e P.H. Hutton (eds.). *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*, 16–49. Amherst: University of Massachusetts Press.
- . 2004 [1967]. Des Espaces Autres. *Empan* 2, 12–19.
- . 2004 [1978]. *Securité, Territoire, Population. Course au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Le Seuil.
- . 2006 [1966]. Le corps utopique. Suivi de les Hétéropies. In Moscati, A. (eds.). *Utopie Eterotopie*, 1–11, Napoli: Cronopio.
- Foucault, M., e P. Rabinow. 1984. Space, knowledge and power. In Rabinow, P. (eds.). *The Foucault Reader*, 239–254. New York: Vintage Books.
- Foucault, M., e D. Trombadori. 1978. *Remarks on Marx: Conversations with Duccio Trombadori*. New York: Semiotext(e).
- Fox, S. 2000. Communities of Practice, Foucault And Actor-Network Theory. *Journal of Management Studies* 37 (6): 853–868.
- Franck, K., e Q. Stevens. 2007. Tying down loose space. In Franck K., e Q. Stevens (eds.). *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*, 1–33. London-New York: Routledge.
- Franko Aas, K. 2005. Getting ahead of the game: border technologies and the changing space of governance. In Zureik, E., e M. Salter (eds.). *Global Surveillance and Policing*, 194-214. Cullompton: Willans.
- Frey, J.H. 1991. Social Risk and the Meaning of Sport. *Sociology of Sport Journal* 8 (2): 136–145.
- Frisina, A. 2013. *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*. Torino: UTET.
- . 2016. *Metodi visuali di ricerca sociale*. Bologna: Il Mulino.
- Frisina, A., e InteRGRace 2018. “Razza”, (anti)razzismo e (contro)visualità. In Arfini E.A.G., V. Deplano, A. Frisina, G. Giuliani, M. Ghebremariam Tesfaù, V. Perilli, A. Pes, T. Petrovich Njegosh, G. Proglia, D. Salerno, A. Surian (eds.). *Visualità e (Anti)Razzismo*, 3-8. Padova: Padova University Press.
- Furbey, R. 1999. Urban ‘Regeneration’: Reflections on a Metaphor. *Critical Social Policy* 19 (4): 419–445.
- Fusco, C. 2006. Spatializing the (im)proper subject: The geographies of abjection in sport and physical activity space. *Journal of Sport and Social Issues* 30 (1): 5–28.
- Fyfe, N.R. 1998. *Images of the Street: Planning, Identity, and Control in Public Space*. London-New York: Routledge.
- Fyfe, N., e J. Bannister. 1996. City Watching: Closed Circuit Television Surveillance in Public Spaces. *Area* 28: 37–46.
- Gagen, E.A. 2000. An Example to Us All: Child Development and Identity Construction in Early 20th-Century Playgrounds. *Environment and Planning A: Economy and Space* 32 (4): 599–616.
- Gandy, M. 2002. *Concrete and clay: reworking nature in New York City*. Harvard: MIT Press.
- Gandolfi, P. 2013. *Rivolte in atto. Dai movimenti artistici arabi a una pedagogia rivoluzionaria*. Milano: Mimesis.
- . 2016. Corpi in movimento, tra arte e realtà nella Tunisia in transizione. Come aprire l’etnografia alle nuove “narrazioni sensibili” della contemporaneità. *Etnografia e ricerca qualitativa* 1: 93-122.
- Gans, H.J. 2010. Public Ethnography; Ethnography as Public Sociology. *Qualitative Sociology* 33 (1): 97–104.
- García, R.S., e D.C. Spencer. 2013. *Fighting Scholars: Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Sports*. London: Anthem Press.
- Gardiner, M. 2000. *Critiques of Everyday Life*. London: Routledge.
- Gargiulo, E. 2015. Ordine pubblico, regole private. Rappresentazioni della folla e prescrizioni comportamentali nei manuali per i Reparti mobili. *Etnografia e ricerca qualitativa* 3: 481-512.
- Gayet-Viaud, C. 2011. La moindre des choses. Enquête sur la civilité urbaine et ses péripéties. In Berger, M., D. Cefai, e C. Gayet-Viaud (eds.). *Du civil au politique: ethnographies du vivre-*

- ensemble*, 27-54, Bruxelles: PIE Peter Lang.
- . 2015. Civility and Democracy. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* VII (1). Pubblicato online: 10.4000/ejpap.372
- Geertman, S., D. Labbé, J.A. Boudreau, e O. Jacques. 2016. Youth-Driven Tactics of Public Space Appropriation in Hanoi: The Case of Skateboarding and Parkour. *Pacific Affairs* 89: 591–611.
- Geertz, C. 2001. *Antropologia e filosofia. Frammenti di una biografia intellettuale*. Bologna: Il Mulino.
- Gendelman, I., T. Dobrowolsky, e G. Aiello. 2010. Urban Archives: Public memories of everyday places. In Hou, J. (eds.). *Insurgent public space: Guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*, 181–193. New York: Routledge.
- Genova, C. 2011. Il Cerchio Nello Spazio. Ipotesi e Strumenti per Un'analisi Della Ri-Significazione Dei Luoghi. *Lexia Rivista di Semiotica* 9-10: 193–209.
- . 2016. Negli occhi e nelle gambe. Usi e rappresentazioni dello spazio nelle nuove culture sportive urbane. *Rivista Geografica Italiana* 124, 417–430.
- Getz, D. 2009. Policy for sustainable and responsible festivals and events: institutionalization of a new paradigm. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events* 1 (1): 61–78.
- Geyh, P. 2006. Urban Free Flow: A Poetics of Parkour. *M/C Journal* 9, pubblicato online: <http://journal.media-culture.org.au/0607/06-geyh.php>.
- Ghannam, F. 2012. Meanings and Feelings: Local Interpretations of the Use of Violence in the Egyptian Revolution. *American Ethnologist* 39 (1): 32–36.
- Ghosh, S. 2013. Theatre(s) of Resistance: Those 'Other' Performances in Simulation. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 5 (2): 366–374.
- Giaccaria, P. 2017. Di mostri e di metafore. *Rivista Geografica Italiana* 124 (2): 163–171.
- Giaccaria, P., e C. Minca. 2012. Geografie della soglia. In Ponzi, M., e D. Gentili (eds.). *Soglie: Per una nuova teoria dello spazio*, 47–60. Milano: Mimesis.
- Gibson, L., e D. Stevenson. 2004. Urban Space and the Uses of Culture. *International Journal of Cultural Policy* 10 (1): 1–4.
- Gieryn, T.F. 2000. A Space for Place in Sociology. *Annual Review of Sociology* 26: 463–496.
- Gilliland, A.J., e M. Caswell. 2016. Records and Their Imaginaries: Imagining the Impossible, Making Possible the Imagined. *Archival Science* 16 (1): 53–75.
- Gillis, J.R. 1996. *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Gilloch, G. 1996. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity.
- Gimeno Martínez, J. 2007. Selling Avant-Garde: How Antwerp Became a Fashion Capital (1990-2002). *Urban Studies* 44 (12): 2449–2464.
- Giraut, F., e M. Houssay-Holzschuch. 2016. Place Naming as Dispositif: Toward a Theoretical Framework. *Geopolitics* 21: 1–21.
- Giuliani, G. 2018. *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Giulianotti, R. 2009. Risk and sport: an analysis of sociological theories and research agendas. *Sociology of sport journal*. 26: 540–556.
- Goddard, C.C. 1999. *The Question of the Islamic City*. Sherbrooke: McGill University Libraries.
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, NY: Anchor Books.
- . 1961. Role-distance. In Brisset, D., e C. Edgley (eds.). *Life as Theater: A dramaturgical sourcebook*, 101–111. Piscataway: Transaction Publishers.
- . 1963a. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free Press.
- . 1963b. *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. New York: Simon and Schuster.
- . 1967. *Interaction Ritual - Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Pantheon.
- . 1969. *Where the action is: Three essays*. Lane: Allen.
- . 1972. Fun in Games. In Goffman, E. (eds.). *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, 15–72. London: Allen Lane.
- . 1989. On Fieldwork. *Journal of Contemporary Ethnography* 18 (2): 123–132.
- Goldfarb, J.C. 2007. *The Politics of Small Things: The Power of the Powerless in Dark Times*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goodley, D. 2010. *Disability studies: An interdisciplinary introduction*. London: Sage.

- Goodwin, J., J.M. Jasper, e F. Polletta. 2001. *Passionate Politics: Emotions and Social Movements*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gordon, C. 1991. 'Governmental Rationality: An Introduction'. In Burchell, G., C. Gordon, e P.M. Miller (eds.). *The Foucault effect: studies in governmentality* 1–52. London: Harvester Wheatsheaf.
- Gotham, K.F. 2005. Theorizing Urban Spectacles. *City* 9 (2): 225–246.
- Gottdiener, M. 1985. *The Social Production of Urban Space*. Austin: University of Texas Press.
- Gould, D. 2010. On Affect and Protest. In Steiger, J. (eds). *Political emotions* 32–58. London-New York: Routledge.
- Graeber, D. 2016. *Burocrazia. Perché le regole ci perseguitano e perché ci rendono felici*. Milano: Il Saggiatore.
- Graham, S., e S. Marvin. 2001. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London-New York: Routledge.
- Gregg, M., e G.J. Seigworth. 2010. *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press.
- Gravestock, H. 2016. Parkour as a pas de deux: learning to dance with and within unstable spaces. *Theatre, Dance and Performance Training* 7 (1): 44–61.
- Gregory, D. 1993. *Geographical Imaginations*. Cambridge: Blackwell.
- Griffith, J., e M. Adams. 2012. Against "comparative method": explaining similarities and differences. Adams M., e J. Bomhoff (eds.). *Practice and Theory in Comparative Law* 279:301. Cambridge: Cambridge University Press.
- Groemer, G. 2016. *Street Performers and Society in Urban Japan, 1600-1900: The Beggar's Gift*. London-New York: Routledge.
- Grosz, E. 1993. Bodies and knowledges: Feminism and the crisis of reason. Alcoff, L., e E. Potter (eds.). *Feminist epistemologies*, 187–216. London-New York: Routledge.
- . 1998. Bodies-cities. In Pile, S. (eds.). *Places through the body*, 42–51. London-New York: Routledge
- Grosz, E., e G.C. Spivak. 1990. Criticism, Feminism and the Institution. In Spivak, G.C. (eds.). *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, 1–16. New York: Routledge.
- Guareschi, M., e F. Rahola. 2015. *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*. Milano: Agenzia X.
- Gupta, A., e J. Ferguson. 1997. *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley: University of California Press.
- Guss, N. 2011. Parkour and the Multitude: Politics of a Dangerous Art. *French Cultural Studies* 22 (1): 73–85.
- Habermas, J. 1962. *Storia e critica dell'opinione pubblica*. Roma-Bari: Laterza.
- Haesbaert, R. 2014. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. São Paulo: Bertrand Brasil.
- Hall, P. 2003. *The end of the city? "The report of my death was an exaggeration"*. *City* 7 (2): 141–152.
- Hall, S., e T. Jefferson. 1975. *Resistance through rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Psychology Press.
- Hall, S.S. 1993. *Mapping the Next Millennium: How Computer-Driven Cartography Is Revolutionizing the Face of Science*. New York: Vintage.
- Hall, T., e I. Robertson. 2001. Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates. *Landscape Research* 26 (1): 5–26.
- Halse, C. 2009. Bio-citizenship: Virtue discourses and the birth of the bio-citizen. In Wright, J., e V. Harwood (eds.) *Biopolitics and the "Obesity Epidemic"*, 53–67. London-New York: Routledge.
- Halsey, M., e A. Young. 2006. 'Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology* 10 (3): 275–306.
- Hammersley, M., e P. Atkinson. 2007. *Ethnography: Principles in Practice*. 3a edizione. London-New York: Routledge.
- Hannah, M.G. 1993. Space and social control in the administration of the Oglala Lakota ("Sioux"), 1871-1879. *Journal of Historical Geography* 19 (4): 412–432.
- Hannah-Moffat, K., e P. O'Malley. 2007. *Gendered Risks*. New York: Routledge-Cavendish.
- Hannam, K., M. Sheller, e J. Urry. 2006. Editorial: Mobilities, Immobilities and Moorings. *Mobilities*

- 1 (1): 1–22.
- Hannerz, U. 1990. Cosmopolitans and Locals in World Culture. *Theory, Culture & Society* 7 (2-3): 237–251.
- . 2003. Being there... and there... and there! Reflections on Multi-Site Ethnography. *Ethnography* 4 (2): 201–216.
- Haraway, D. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.
- . 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harcourt, B. 1998. Reflecting on the Subject: A Critique of the Social Influence Conception of Deterrence, the Broken Windows Theory, and Order-Maintenance Policing New York Style. *Michigan Law Review*, 291–389.
- Harcup, T. 2000. Re-imagining a post-industrial city: The Leeds St Valentine’s Fair as a civic spectacle. *City* 4 (2): 215–231.
- Harding, J., e C. Rosenthal. 2011. *The Rise of Performance Studies - Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hardt, M., e A. Negri. 2002. *Impero: il nuovo ordine della globalizzazione*. Milano: Rizzoli.
- . 2004. *Moltitudine: guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*. Milano: Rizzoli.
- Hargreaves, J. 1994. *Sporting Females: Critical Issues in the History and Sociology of Women’s Sport*. London-New York: Routledge.
- Harley, J.B. 1992. Deconstructing the map. *Cartographica* 26 (2): 1–20.
- Harley, J.B., e P. Laxton. 2002. *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Harper, D. 2012. *Visual Sociology*. New York: Routledge.
- Harrington, C. 2017. Posthuman security and care in the Anthropocene. In Eroukhmanoff, C., e M. Harker (eds.). *Reflections on the posthuman in international relations: the Anthropocene, security and ecology*, 73–86. Bristol: E-International Relations.
- Harrison, F.V. 1991. *Decolonizing Anthropology: Moving Further Toward an Anthropology for Liberation*. Arlington: Amer.
- Harrison, P., e B. Anderson. 2012. *Taking-place: non-representational theories and geography*. Farnham: Ashgate.
- Harrison-Pepper, S. 1990. *Drawing a Circle in the Square: Street Performing in New York’s Washington Square Park*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Harvey, D. 1982. *The Limits to Capital*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1984. On the History and Present Condition of Geography: An Historical Materialist Manifesto. *The Professional Geographer* 36 (1): 1–11.
- . 1990. Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination. *Annals of the Association of American Geographers* 80 (3): 418–434.
- . 2012. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London-New York: Verso Books.
- . 2016. *Il capitalismo contro il diritto alla città. Neoliberalismo, urbanizzazione, resistenze*. Verona: OmbreCorte.
- Hatuka, T. 2018. *The Design of Protest Choreographing Political Demonstrations in Public Space*. Austin: University of Texas Press.
- Haussermann, H., e W. Siebel. 1993. Festivalization of Urban Policy: Urban Development Through Major Projects. *Leviathan* 13: 7–31.
- Heino, R. 2000. New Sports: What Is So Punk about Snowboarding? *Journal of Sport and Social Issues* 24 (2): 176–191.
- Heinz, Z. 2011. *Slackline: Das Praxisbuch*. München: BLV Buchverlag.
- Held, N. 2015. Comfortable and Safe Spaces?: Gender, Sexuality and “race” in Night-Time Leisure Spaces. *Emotion, Space and Society* 14: 33–42.
- Hennelly Jr, M.M. 1993. Contrast and Liminality: Structure and Antistructure in Jane Eyre. In: Long Hoeveler, D., e B. Lau (eds.). *Approaches to Teaching Brontë’s Jane Eyre. Ed. Diane Long Hoeveler and Beth Lau*. 87-96. New York: The Modern Language Association.
- Herbert, S. 1996. The geopolitics of the police: Foucault, disciplinary power and the tactics of the Los Angeles Police Department. *Political Geography* 15 (1): 47–59.

- . 2001. “Hard Charger” or “Station Queen”? Policing and the Masculinist State. *Gender, Place & Culture* 8 (1): 55–71.
- Herbert, S., e E. Brown. 2006. Conceptions of space and crime in the punitive neoliberal city. *Antipode* 38 (4): 755–777.
- Hermer, J, e A. Hunt. 1996. Official graffiti of the everyday. *Law and Society Review*, 455–480.
- Herrero, L.C., J.Á. Sanz, M. Devesa, A. Bedate, e M.J. del Barrio. 2006. The Economic Impact of Cultural Events: A Case-Study of Salamanca 2002, European Capital of Culture. *European Urban and Regional Studies* 13 (1): 41–57.
- Hessing, M., R. Raglon, e C. Sandilands. 2004. *This elusive land: women and the Canadian environment*. Vancouver: UBC Press.
- Hetherington, K. 1998. *Expressions of Identity: Space, Performance, Politics*. London: Sage.
- Hewitt, A. 2005. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham: Duke University Press.
- Heywood, L. 2007. Producing girls and the neoliberal body. In Hargreaves, J., e L. Vertinsky (eds.). *Physical culture, power, and the body*: 101–120. London-New York: Routledge.
- Hillis, K. 1999. Toward the light ‘within’. Crang, M., P. Crang, e J. May (eds.). *Virtual Geographies-Bodies, Space and Relations* 27–43. London-New York: Routledge.
- Hillier, D., e P. Cozens. 2012. Revisiting Jane Jacobs’s ‘Eyes on the Street’ for the Twenty-First Century: Evidence from Environmental Criminology. In Hirt, S., e D. Zahm (eds.). *The Urban Wisdom of Jane Jacobs*, 202–220. London-New York: Routledge.
- Hjorth, L., e K. Sharp. 2014. The Art of Ethnography: the Aesthetics or Ethics of Participation?. *Visual Studies* 29 (2): 128–35.
- Ho, K. 2009. *Liquidated: An Ethnography of Wall Street*. Durham: Duke University Press.
- Hoag, C. 2011. Assembling Partial Perspectives: Thoughts on the Anthropology of Bureaucracy. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review* 34 (1): 81–94.
- Hoberman, J. 1999. Primacy of performance: superman not superathlete. *The International Journal of the History of Sport* 16 (2): 69–85.
- Hobsbawm, E., e T. Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hochschild, A.R. 1983. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- . 1998. The Sociology of Emotion as a Way of Seeing. In Bandelow, G., e S. Williams (eds.). *Emotions in Social Life: Critical Themes and Contemporary Issues*, 31–44. London-New York: Routledge.
- Holmes, M. 2010. The Emotionalization of Reflexivity. *Sociology* 44 (1): 139–154.
- Houston, D., J. Hillier, D. MacCallum, W. Steele, e J. Byrne. 2018. Make Kin, Not Cities! Multispecies Entanglements and ‘Becoming-World’ in Planning Theory. *Planning Theory* 17 (2): 190–212.
- Howell, O. 2008. Skatepark as Neoliberal Playground: Urban Governance, Recreation Space, and the Cultivation of Personal Responsibility. *Space and Culture* 11 (4): 475–496.
- Howes, D. 2005. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg Publishers.
- . 2010. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- Hubbard, P. 2013. Carnage! Coming to a town near you? Nightlife, uncivilised behaviour and the carnivalesque body. *Leisure Studies* 32 (3): 265–282.
- . 2017. *The battle for the High Street: Retail gentrification, class and disgust*. Berlin: Springer.
- Hubbard, P., e D. Lyon. 2018. Introduction: Streetlife – the Shifting Sociologies of the Street. *The Sociological Review* 66 (5): 937–951.
- Hudak, P.L., P. McKeever, e J.G. Wright. 2007. Unstable Embodiments: A Phenomenological Interpretation of Patient Satisfaction with Treatment Outcome. *The Journal of Medical Humanities* 28 (1): 31–44.
- Hughes, B. 2000. Medicalized bodies. In Hancock, P. (eds.). *The body, culture and society*, 12–28. Buckingham: Open University.
- Hugo, G. 2003. *New Forms of Urbanization: Beyond the Urban-Rural Dichotomy*. Aldershot: Routledge.
- Huysen, A. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Palo Alto: Stanford University Press.

- Illouz, E. D. Gilon, e M. Shachak. 2014. Emotions and Cultural Theory. In Stets, J.E., e J.H. Turner (eds.). *Handbook of the Sociology of Emotions: Volume II*, 221–244. Dordrecht: Springer Netherlands.
- Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London-New York: Routledge.
- . 2011. Worlds of Sense and Sensing the World: A Response to Sarah Pink and David Howes. *Social Anthropology* 19 (3): 313–317.
- Isar, R.F. 1976. Culture and Arts Festival of 20th Century. *Cultures* 3 (2): 125–145.
- Isin, E.F. 2007. City.State: Critique of Scalar Thought. *Citizenship Studies* 11 (2): 211–228.
- Iveson, K. 2007. *Publics and the City*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Ivy, M. 1995. *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- Izzo, S. 2016. *L'arte della slackline. Materiali e tecniche per la pratica della trickline, longline e highline*. Milano: Versante Sud.
- Jackson, M. 2014. Composing Postcolonial Geographies: Postconstructivism, Ecology and Overcoming Ontologies of Critique. *Singapore Journal of Tropical Geography* 35 (1): 72–87.
- James, N. 1989. Emotional labour: Skill and work in the social regulation of feelings. *The Sociological Review* 37 (1): 15–42.
- Jameson, F. 2002. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London-New York: Verso Books.
- Jamieson, K. 2004. Edinburgh: the festival gaze and its boundaries. *Space and Culture* 7 (1): 64–75.
- Jansson, A. 2003. The Negotiated City Image: Symbolic Reproduction and Change through Urban Consumption. *Urban Studies* 40 (3): 463–479.
- Jay, M. 1996. Vision in context: reflections and refractions. In Jay, M. e T. Brennan. (eds.). *Vision in context: Historical and contemporary perspectives on sight*, 1–12. London-New York: Routledge.
- Jensen, A. 2011. Mobility, Space and Power: On the Multiplicities of Seeing Mobility. *Mobilities* 6 (2): 255–271.
- Jesi, F. 1969. *Spartakus: simbologia della rivolta*. Parma: Silva.
- Johansson, M. 2012. Place Branding and the Imaginary: The Politics of Re-imagining a Garden City. *Urban Studies* 49 (16): 3611–3626.
- Johansson, M., e J. Kociatkiewicz. 2011. City Festivals: Creativity and Control in Staged Urban Experiences. *European Urban and Regional Studies* 18 (4): 392–405.
- Jorgensen, B., e R. Stedman. 2001. Sense of Place as an Attitude: Lakeshore Owners Attitudes toward their Properties. *Journal of Environmental Psychology* 21: 233–248.
- Joseph, I. 1984. *Le passant considérable: essai sur la dispersion de l'espace public*. Paris: Librairie des méridiens.
- . 1998. *La ville sans qualités*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.
- Kane, M. J., e R. Zink. 2004. Package adventure tours: markers in serious leisure careers. *Leisure Studies*, 23(4): 329–345.
- Kaplan, C. 2006. Mobility and War: The Cosmic View of US 'Air Power'. *Environment and Planning A: Economy and Space* 38 (2): 395–407.
- Karl, D.S., e P. Zoghbi. 2011. *Arabic Graffiti*. Berlin: From Here to Fame.
- Kärholm, M. 2005. Territorial Complexity in Public Places. *Nordic Journal of Architectural Research* 18: 99–114.
- . 2007. The Materiality of Territorial Production: A Conceptual Discussion of Territoriality, Materiality, and the Everyday Life of Public Space. *Space and Culture* 10 (4): 437–453.
- . 2013. Interstitial Space and the Transformation of Retail Building Types. In Brighenti, A.M. (eds.). *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between*, 135–152. Farnham: Ashgate.
- Katz, J. 1999. *How emotions work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kaye, N. 2000. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge.
- Keil R., e R. Mahon. 2009. *Leviathan undone? Towards a political economy of scale*. Vancouver: UCB Press.
- Kesselring, S. 2006. Pioneering Mobilities: New Patterns of Movement and Motility in a Mobile World.

- Environment and Planning A: Economy and Space* 38 (2): 269–279.
- Kidder, J.L. 2013a. Parkour, Masculinity, and the City. *Sociology of Sport Journal* 30: 1–23.
- . 2013b. Parkour: Adventure, Risk, and Safety in the Urban Environment. *Qualitative Sociology* 36 (3): 231–250.
- . 2017. *Parkour and the City: Risk, Masculinity, and Meaning in a Postmodern Sport*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kim, H., e J. Bianco. 2007. *The affective turn: Theorizing the social*. Durham: Duke University Press.
- Knijnik, J.D., P. Horton, e L.O. Cruz. 2010. Rhizomatic bodies, gendered waves: transitional femininities in Brazilian Surf. *Sport in Society* 13 (7-8): 1170–1185.
- Kobayashi, A., e L. Peake. 1994. Unnatural discourse. ‘Race’ and gender in geography. *Gender, Place & Culture* 1 (2): 225–243.
- Koch, R., e A. Latham. 2013. On the Hard Work of Domesticating a Public Space. *Urban Studies* 50 (1): 6–21.
- Kocka, J. 2003. Comparison and Beyond. *History and Theory* 42 (1): 39–44.
- Kohn, M. 2004. *Brave New Neighborhoods: The Privatization of Public Space*. London-New York: Routledge.
- Kong, L., B. Yuen, N.S. Sodhi, e C. Briffett. 1999. The Construction and Experience of Nature: Perspectives of Urban Youths. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 3–16.
- Kotanyi, A., e R. Vaneigem 1996 [1959]. Elementary Program of the Bureau of Unitary Urbanism. In Andreotti L., e X. Costa (eds.). *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*, Barcelona: ACTAR.
- Kotkin, J. 2007. *The City: A Global History*. New York: Random House Publishing.
- Krase, J. 2018. The Multitude of Approaches to Urban Ethnography: Blessing or Curse? In Pardo, I., e G.B. Prato (eds.). *The Palgrave Handbook of Urban Ethnography*, 71–91. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kramer, R. 2010. Moral panics and urban growth machines: Official reactions to graffiti in New York City, 1990–2005. *Qualitative Sociology* 33 (3): 297–311.
- Kraus, R. 2014. Becoming a belly dancer: gender, the life course and the beginnings of a serious leisure career. *Leisure Studies* 33 (6): 565–579.
- Kruse, J. 2006. From Dogtown to Skatecity. *Meanjin* 65 (2): 147–154.
- Kyle, G., e G. Chick. 2007. The Social Construction of a Sense of Place. *Leisure Sciences* 29 (3): 209–225.
- La Cecla, F. 2015. *Contro l’urbanistica. La cultura delle città*. Torino: Einaudi.
- Lacroix, T., e A. Desille. 2018. *International Migrations and Local Governance- A Global Perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Labelle, B. 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum.
- Lancione, M. 2016. *Rethinking Life at the Margins: The Assemblage of Contexts, Subjects, and Politics*. London-New York: Routledge.
- Landes, J.B. 1988. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lapenta, F. 2011. Locative media and the digital visualisation of space, place and information. *Visual Studies* 26 (1): 1–3.
- Lash, S. 1993. Reflexive Modernization: The Aesthetic Dimension. *Theory, Culture & Society* 10 (1): 1–23.
- Lather, P. 1993. Fertile Obsession: Validity after Poststructuralism. *The Sociological Quarterly* 34 (4): 673–693.
- Latour, B. 2004. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 2007. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, B., e S. Woolgar. 1986. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Laurendeau, J. 2008. “Gendered Risk Regimes”: A Theoretical Consideration of Edgework and Gender. *Sociology of Sport Journal* 25 (3): 293–309.
- Laurendeau, J., e N. Sharara. 2008. “Women Could Be Every Bit as Good as Guys”: Reproductive and

- Resistant Agency in Two “Action” Sports. *Journal of Sport and Social Issues* 32 (1): 24–47.
- Laurier, E., e C. Philo. 2007. “A Parcel of Muddling Muckworms”: Revisiting Habermas and the English Coffee-houses. *Social & Cultural Geography* 8 (2): 259–281.
- Lauschke, A. 2010. *Parkour: Subversive Choreographien des Urbanen*. Marburg: Tectum Verlag.
- Lave, J., e E. Wenger. 1991. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Law, J. 2004. *After Method: Mess in Social Science Research*. Milton Park: Taylor & Francis.
- Law, J., e J. Urry. 2004. Enacting the social. *Economy and Society* 33 (3): 390–410.
- Le Breton, D. 2000. Playing Symbolically with Death in Extreme Sports. *Body & Society* 6 (1): 1–11.
- Le Galès, P. 1999. Is Political Economy Still Relevant to Study the Culturalization of Cities? *European Urban and Regional Studies* 6 (4): 293–302.
- . 2002. *European Cities: Social Conflicts and Governance*. Oxford: Oxford University Press.
- Le Pogam, Y. 1995. L’anthropo-sociologie poétique de Pierre Sansot: les sports et le sensible. *Corps et culture* 1. Pubblicato online: <http://journals.openedition.org/corpssetculture/264>.
- Lederman, R. 2006. The Perils of Working at Home: IRB “Mission Creep” as Context and Content for an Ethnography of Disciplinary Knowledges. *American Ethnologist* 33 (4): 482–491.
- Lefebvre, H. 1968. *Le droit à la ville*. Paris: Edit. de Seuil.
- . 1971. *Everyday life in the modern world*. New York: Harper & Row.
- . 1991a. *Critique of everyday life: Foundations for a sociology of the everyday*. London-New York: Verso Books.
- . 1991b. *The production of space*. Malden: Wiley-Blackwell.
- . 2015. L’esplosione degli spazi. In Guareschi, M., e F. Rahola (eds.). *Forme Della Città. Sociologia dell’urbanizzazione*, 43–55. Milano: Agenzia X.
- Leff, E. 1999. On the social reappropriation of nature. *Capitalism Nature Socialism* 10 (3): 89–104.
- Lehtovuori, P. 2009. *Experience and Conflict: The Production of Urban Space*. London-New York: Routledge.
- Lévesque, L. 2008. La place publique comme constellation interstitielle: parcours historique et expérimentations. In Jébrak, Y., e B. Julien (eds.). *Les temps de l’espace public urbain: construction, transformation et utilisation*, 145–169. Québec: MultiMondes.
- . 2013. Trajectories of Interstitial Landscapeness: A Conceptual Framework for Territorial Imagination and Action. In Brighenti, A.M. (eds.). *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between*, 21–64. Farnham: Ashgate.
- Levi Strauss, C. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Levine, D.N. 1971. *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1995. The Organism Metaphor in Sociology. *Social Research* 62 (2): 239–265.
- Lewicka, M. 2011. Place Attachment: How Far have We Come in the Last 40 Years? *Journal of Environmental Psychology* 31: 207–230.
- Liegl, M., e D. Bender. 2016. Digital Nomading and the Care of Place. In Heidrun, F., G. Rebane, M. Nolden, e M. Schreiter (eds.). *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*, 1–8, Berlin: Springer.
- Lipsky, M. 1980. *Street-Level Bureaucracy: Dilemmas of the Individual in Public Service*. New York: Russell Sage Foundation.
- Loda, M., e M. Hinz. 2010. *Spazio Pubblico Urbano*. Ospedaletto: Pacini.
- Lodeserto, A. 2012. Lo spessore del limite. Nuove eterotopie tra spazi pubblici e spazi privati. *Materiali Foucaultiani* I (1): 55–74.
- Loo, W.B., e T. Bunnell. 2018. Landscaping Selves Through Parkour: Reinterpreting the Urban Environment of Singapore. *Space and Culture* 21 (2): 145–158.
- Longhurst, R. 1997. (Dis)embodied geographies. *Progress in Human Geography* 21 (4): 486–501.
- . 2000. *Bodies: Exploring Fluid Boundaries*. London-New York: Routledge.
- Loret, A. 1995. *Generation Glisse. Dans l’eau, l’air, la neige... La révolution du sport des années fun*. Paris: Autrement.
- Lorimer, H. 2008. Cultural Geography: Non-Representational Conditions and Concerns. *Progress in Human Geography* 32 (4): 551–559.
- Lorimer, J. 2010. Moving Image Methodologies for More-than-Human Geographies. *Cultural*

- Geographies* 17 (2): 237–258.
- Loukaitou-Sideris, A. e T. Banerjee. 1998. *Urban Design Downtown*. Berkeley: University of California Press.
- Low, S. 2016. *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*. New York: Routledge.
- Low, S., e I. Altman. 1992. Place Attachment: A Conceptual Inquiry. In Altman, I., e S. Low (eds.). *Place Attachment*, 1–12. New York: Plenum.
- Lutz, C.A. 1988. *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lynch, K. 1960. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.
- Lyng, S. 2008. Risk-taking in sport: Edgework and reflexive community. In Young, K., e M. Atkinson (eds.). *Tribal Play: Subculture Journey through Sport*, 83–109. Bingley: JAI Press.
- Lyng, S., e R. Matthews. 2007. Risk, edgework and masculinities. In Hannah-Moffat, K., e P. O'Malley (eds.). *Gendered Risks*, 83–106. New York: Routledge-Cavendish.
- Lyon, D. 2006. *Theorizing Surveillance*. Cullompton: Routledge.
- . 2014. Introduzione. In Bauman, Z., e D. Lyon (eds.). *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, ix-xix. Roma-Bari: Laterza.
- MacDonald, N. 2001. *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MacDougall, D. 2005. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MacLure, M. 2008. Broken Voices, Dirty Words. In Jackson, A.Y., e L.A. Mazzei (eds.). *Voice in qualitative inquiry: Challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research*, 109–126. London-New York: Routledge.
- MacNaghten, P., e J. Urry. 1998. *Contested Natures*. London: Sage.
- Mackay, R., e A. Avanesian. 2014. *#accelerate: The Accelerationist Reader*. Falmouth: Sequence Press.
- MacKinnon, D. 2011. Reconstructing Scale: Towards a New Scalar Politics. *Progress in Human Geography* 35 (1): 21–36.
- Madanipour, A. 2017. Ephemeral landscape and urban shrinkage. *Landscape Research* 42 (7): 795–805.
- Madden, R. 2010. *Being ethnographic: a guide to the theory and practice of ethnography*. London: Sage.
- Madison, D.S. 2011. *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*. London: Sage.
- Mahner, M., e M. Bunge. 2001. Function and Functionalism: a Synthetic Perspective. *Philosophy of Science* 68 (1): 75–94.
- Malmberg, T. 1980. *Human territoriality: survey of behavioural territories in man with preliminary analysis and discussion of meaning*. Berlin: de Gruyter.
- Malpas, J. 1999. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2012. Putting Space in Place: Philosophical Topography and Relational Geography. *Environment and Planning D: Society and Space* 30 (2): 226–242.
- Mandich, G., e V. Cuzzocrea. 2016. “Domesticating” the City: Family Practices in Public Space. *Space and Culture* 19 (3): 224–236.
- Manning, P.K. 2001. Theorizing Policing: The Drama and Myth of Crime Control in the NYPD. *Theoretical Criminology* 5 (3): 315–344.
- Mansfield, L., J. Caudwell, B. Wheaton, e B. Watson. 2018. *The Palgrave Handbook of Feminism and Sport, Leisure and Physical Education*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mantovan, C. 2015. Spazi contesi. Convivenza, conflitti e governance nei quartieri limitrofi alle stazioni ferroviarie di Padova e Mestre. *Studi sulla questione criminale* X (2-3): 43–62.
- . 2018. ‘They Treat us like Criminals’: Urban Public Spaces and Ethnic Discrimination in Italy. *Patterns of Prejudice* 52 (4): 338–354.
- Mantovan, C., e E. Ostanel. 2015. *Quartieri contesi: convivenza, conflitti e governance nelle zone Stazione di Padova e Mestre*. Milano: Franco Angeli.
- Manzo, L.K.C. 2013. *Il quartiere: il nostro campo di gioco. Verso una sociologia «spazialista»*. Bologna: Emil.

- . 2015. *Culture and Visual Forms of Power: Experiencing Contemporary Spaces of Resistance*. Champaign: Common Ground.
- Marcus, G.E. 1989. Imagining the Whole: Ethnography's Contemporary Efforts to Situate Itself. *Critique of Anthropology* 9 (3): 7–30.
- . 1995. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95–117.
- . 1998. *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1999. *Critical Anthropology Now: Unexpected Contexts, Shifting Constituencies, New Agendas*. Santa Fé: SAR Press.
- Marcus, G.E., e M.M.J. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marcuse, P. 2009. From Critical Urban Theory to the Right to the City. *City* 13 (2-3): 185–197.
- Margolis, E., e L. Pauwels. 2011. *The Sage Handbook of Visual Research Methods*. Los Angeles-London: Sage.
- Marina, P. 2018. Buskers of New Orleans: Transgressive Sociology in the Urban Underbelly. *Journal of Contemporary Ethnography* 47 (3): 306–335.
- Markusen, A. 2004. Targeting Occupations in Regional and Community Economic Development. *Journal of the American Planning Association* 70 (3): 253–268.
- Markusen, A., e G. Schrock. 2006. The Distinctive City: Divergent Patterns in Growth, Hierarchy and Specialization. *Urban Studies* 43 (8): 1301–1323.
- Marshall, N., e J. Rollinson. 2004. Maybe Bacon Had a Point: The Politics of Interpretation in Collective Sensemaking. *British Journal of Management* 15 (1): 71–86.
- Marx, G. 2003. Some Information Age Techno-Fallacies. *Journal of Contingencies and Crisis Management* 11 (1): 25–31.
- Marx, K., e F. Engels. 1972 [1859]. *L'ideologia tedesca*. Roma: Editori Riuniti.
- Massey, D. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1999. Negotiating Disciplinary Boundaries. *Current Sociology* 47 (4): 5–12.
- . 2005. *For Space*. London: Sage.
- Massumi, B. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- . 2005. Fear (the spectrum said). *Positions: East Asia Cultures Critique*, 13 (1): 31–48.
- Matera, V. 2010. Pensare da antropologi. Esercizi di stile etnografico. *Etnografia e ricerca qualitativa* 2: 287–298.
- Mattioli, F. 2007. *La sociologia visuale. Che cos'è e come si fa*. Acireale: Bonanno.
- Mattoni, A. 2017. A situated understanding of digital technologies in social movements. Media ecology and media practice approaches. *Social Movement Studies* 16 (4): 494–505.
- Mattson, G. 2007. Urban Ethnography's "Saloon Problem" and Its Challenge to Public Sociology. *City & Community* 6 (2): 75–94.
- Mauss, M. 1991 [1936]. Le tecniche del corpo. In Mauss, M. (eds.). *Teoria generale della magia e altri saggi*, 384–409. Torino: Einaudi.
- Mazzucotelli Salice, S. 2016. *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*. Milano: Franco Angeli.
- McCann, E., e K. Ward. 2011. Urban Assemblages: Territories, Relations, Practices, Power. In McCann, E., e K. Ward (eds.). *Mobile Urbanism: Cities and Policymaking in the Global Age*, 13–34. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCormack, D.P. 2002. A Paper with an Interest in Rhythm. *Geoforum* 33 (4): 469–485.
- . 2003. An Event of Geographical Ethics in Spaces of Affect. *Transactions of the Institute of British Geographers* 28 (4): 488–507.
- McCormick, C. 2010. *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. Köln-London: Taschen.
- McDonnell, B. 2008. *Theatres of the Troubles: Theatre, Resistance and Liberation in Ireland*. Exeter: University of Exeter Press.
- McDowell, L. 1993. Space, Place and Gender Relations: Part II. Identity, Difference, Feminist Geometries and Geographies. *Progress in Human Geography* 17 (3): 305–318.
- . 1997. *Undoing Place?: A Geographical Reader*. London-New York: Routledge.
- McFarlane, C. 2011. *Learning the City: Knowledge and Translocal Assemblage*. Hoboken: Wiley

- Blackwell.
- McGinnis, L., J. McQuillan, e C.L. Chapple. 2005. I Just Want to Play: Women, Sexism, and Persistence in Golf. *Journal of Sport and Social Issues* 29 (3): 313–337.
- McLafferty, S.L. 2002. Mapping women’s worlds: Knowledge, Power and the Bounds of GIS. *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography* 9 (3): 263–269.
- McLeod, M. 1996. ‘Other’ Spaces and ‘Others’. In Agrest, D., P. Conway, e L.K. Weisman (eds.). *The Sex of Architecture*, 15–28. New York: Abrams Books.
- McKee, K. 2011. Sceptical, Disorderly and Paradoxical Subjects: Problematizing the “Will to Empower” in Social Housing Governance. *Housing, Theory and Society* 28 (1): 1–18.
- McKee, K., e V. Cooper. 2008. The Paradox of Tenant Empowerment: Regulatory and Liberatory Possibilities. *Housing, Theory and Society* 25: 132–146.
- McKenzie, J. 2001. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London-New York: Routledge.
- McKinney, J.C. 1966. *Constructive Typology and Social Theory*. London: Ardent Media.
- McMahon, J.A., e D. Penney. 2013. (Self-)Surveillance and (self-)Regulation: Living by Fat Numbers within and beyond a Sporting Culture. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health* 5 (2): 157–178.
- McRobbie, A. 1993. Shut up and dance: Youth culture and changing modes of femininity. *Cultural Studies* 7 (3): 406–426.
- Melucci, A. 1984. *Altri codici. Aree di movimento nella metropoli*. Bologna: Il Mulino.
- Mehta, V. 2007. A toolkit for performance measures of public space. Presentazione alla conferenza 43rd ISOCARP Congress, Antwerp, 19-23 settembre.
- Merrill, S. 2015. Keeping it real? Subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity. *International Journal of Heritage Studies* 21 (4): 369–389.
- Mestrovic, S.G. 1997. *Postemotional Society*. London: Sage.
- Mezzadra, S., e B. Neilson. 2013. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Durham: Duke University Press.
- Midol, N. 1993. Cultural Dissents and Technical Innovations in the “Whiz” Sports. *International Review for the Sociology of Sport* 28 (1): 23–32.
- Midol, N., e G. Broyer. 1995. Toward an Anthropological Analysis of New Sport Cultures: The Case of Whiz Sports in France. *Sociology of Sport Journal* 12 (2): 204–212.
- Miller, B. 2009. Is scale a chaotic concept? Notes on processes of scale production. In Keil R., e R. Mahon. (eds.). *Leviathan undone? Towards a political economy of scale*, 51–66. Vancouver: UCB Press.
- Miller, B., e J. Ponto. 2016. Mobility Among the Spatialities. *Annals of the American Association of Geographers* 106 (2): 266–273.
- Miller, D. 1998. *Material Cultures: Why Some Things Matter*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, V. 2006. The Unmappable: Vagueness and Spatial Experience. *Space and Culture* 9 (4): 453–467.
- Miles, S., e R. Paddison. 2005. *Introduction: The rise and rise of culture-led urban regeneration*. London: Sage.
- Minca, C. 2015. Geographies of the Camp. *Political Geography* 49: 74–83.
- Mingione, E. 2004. Poverty and social exclusion in European cities: diversity and convergence at the local level. *City* 8 (3): 381–389.
- Mintz, S.W. 1998. The Localization of Anthropological Practice: From Area Studies to Transnationalism. *Critique of Anthropology* 18 (2): 117–133.
- Mirza, M. 2007. *Culture Vultures: Is UK Arts Policy Damaging the Arts?* London: Policy Exchange.
- Mitchell, D. 1988. Sociological Implications of the Flow Experience. In Csikszentmihalyi, M., e I.S. Csikszentmihalyi (eds.). *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*, 36–59. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1995. The End of Public Space? People’s Park, Definitions of the Public, and Democracy. *Annals of the Association of American Geographers* 85 (1): 108–133.
- . 2003. *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. New York: Guilford Press.
- Mitchener-Nissen, T. 2013. Failure to collectively assess security surveillance technologies will inevitably lead to an absolute surveillance society. *Surveillance & Society*, 12 (1): 73–88.

- Mogno, C. 2015. Deleuze, Foucault e l'archivio come audiovisivo. *Materiali Foucaultiani* 7-8. Pubblicato online: <http://www.materialifoucaultiani.org/it/component/content/article/231-gilles-deleuze--il-sapere.html>
- Mol, A. 1999. Ontological Politics. A Word and Some Questions. *The Sociological Review* 47: 74–89.
- Moles, K. 2008. A Walk in Thirdspace: Place, Methods and Walking. *Sociological Research Online* 13 (4): 1–9.
- Monahan, T. 2006. *Surveillance and Security: Technological Politics and Power in Everyday Life*. London-New York: Routledge.
- Monmonier, M. 1991. *How to Lie With Maps*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moore, E.C. 1897. The Social Value of the Saloon. *American Journal of Sociology* 3 (1): 1–12.
- Morison, J. 2000. The Government-Voluntary Sector Compacts: Governance, Governmentality, and Civil Society. *Journal of Law and Society* 27 (1): 98–132.
- Morris, A. 2015. *The Scholar Denied: W.E.B. DuBois and the Birth of Modern Sociology*. Oakland: University of California Press.
- Morris, M. 1988. Banality in Cultural Studies. *Discourse* 10 (2): 3–29.
- Morson, G.S. 1978. The Heresiarch of Meta. *Poetics and Theory of Literature* 3: 407–427.
- Mosconi, G., D. Padovan, e A. Sbraccia. 2001. Capitale sociale, insicurezze e paura della criminalità a Padova. *Dei delitti e delle pene* 1-2–3: 365–442.
- Mould, O. 2009. Parkour, the City, the Event. *Environment and Planning D: Society and Space* 27 (4): 738–750.
- Mountz, A. 2018. Political Geography III: Bodies. *Progress in Human Geography* 42 (5): 759–769.
- Muggleton, D. 2000. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Munzner, K., e K. Shaw. 2015. Renew Who? Benefits and Beneficiaries of Renew Newcastle. *Urban Policy and Research* 33 (1): 17–36.
- Murdoch, J. 2006. *Post-Structuralist Geography: A Guide to Relational Space*. London: Sage.
- Murphy, A.B. 2012. Entente Territorial: Sack and Raffestin on Territoriality. *Environment and Planning D: Society and Space* 30 (1): 159–172.
- Murphy, E., e R. Dingwall. 2001. The ethics of ethnography. In Atkinson, P., S. Delamont, J. Lofland, L.H. Lofland, e A. Coffey (eds.). *Handbook of Ethnography*, 339-351. London: Sage.
- Murphy, K.D., e S. O'Driscoll. 2015. The Art/History of Resistance: Visual Ephemera in Public Space. *Space and Culture* 18 (4): 328–357.
- Nadai, E., e C. Maeder. 2005. Fuzzy Fields. Multi-Sited Ethnography in Sociological Research. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 6. Pubblicato online: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0503288>.
- Nafissi, M.R. 1998. Reframing Orientalism: Weber and Islam. *Economy and Society* 27 (1): 98–118.
- Naples, N.A. 2003. *Feminism and Method: Ethnography, Discourse Analysis, and Activist Research*. New York: Routledge.
- Negt, O., A. Kluge, P. Labanyi, e O. Daniel. 1993. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Neocleous, M. 2000. Against security. *Radical Philosophy*, 100: 7–15.
- . 2007. Security, Liberty and the Myth of Balance: Towards a Critique of Security Politics. *Contemporary Political Theory* 6 (2): 131–149.
- Neumann, I.B. 2004. Beware of organicism: the narrative self of the state. *Review of International Studies* 30: 259–267.
- Neuwirth, R. 2007. Squatters and the Cities of Tomorrow. *City* 11 (1): 71–80.
- Ng, K.H., e J.L. Kidder. 2010. Toward a Theory of Emotive Performance: With Lessons from How Politicians Do Anger. *Sociological Theory* 28 (2): 193–214.
- Niehaus, I. 2013. Confronting uncertainty: Anthropology and zones of the extraordinary. *American Ethnologist* 40 (4): 651–660.
- Nieuwenhuys, C. 1997 [1959]. A Different City for a Different Life. *Internationale Situationniste* 3: 37–40.
- Nightingale, A. 2006. The Nature of Gender: Work, Gender, and Environment. *Environment and Planning D: Society and Space* 24 (2): 165–85.
- Noys, B. 2013. Guy Debord's Time-Image: In girum imus nocte et consumimur igni (1978). *Grey Room* 52: 94–107.

- Nuvolati, G. 2013. *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press.
- O'Neill, B. 1998. Institutional Ethnography: Studying Institutions from the Margins. *The Journal of Sociology & Social Welfare* 25 (4). Pubblicato online: <http://scholarworks.wmich.edu/jssw/vol25/iss4/8>.
- Ocejo, R.E. 2012. *Ethnography and the City: Readings on Doing Urban Fieldwork*. New York: Routledge.
- Olwig, K.F., e K. Hasturp. 1996. *Siting Culture: The Shifting Anthropological Object*. London-New York: Routledge.
- Ortuzar, J. 2009. Parkour or l'art Du Déplacement: A Kinetic Urban Utopia. *TDR: The Drama Review* 53 (3): 54–66.
- Ostanel, E., e A. Cancellieri. 2014. Ri-pubblicizzare la città: pratiche spaziali, culture e istituzioni. *Territorio* 68: 46-49.
- Paddison, R., C. Philo, P. Routledge, and J. Sharp. 2000. *Entanglements of Power: Geographies of Domination/Resistance*. London-New York: Routledge.
- Pain, R. 2010. The New Geopolitics of Fear. *Geography Compass*, 4 (3): 226–240.
- Panagia, D. 2009. *The Political Life of Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Pardo, I., e G.B. Prato. 2018. *The Palgrave Handbook of Urban Ethnography*. New York: Palgrave Macmillan.
- Park, R.E. 1995 [1915]. La città: suggerimenti per la ricerca sul comportamento umano nell'ambiente urbano. In Rauty, R. (eds.). *Società e Metropoli. La scuola sociologica di Chicago*. Roma: Donzelli Editore.
- Park, R.E., e E.W. Burgess. 2016 [1921]. *Introduction to the Science of Sociology*. Charleston: CreateSpace Independent Publishing.
- Parkinson, J. 2012. *Democracy and Public Space: The Physical Sites of Democratic Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Paulston, R.G., e M. Liebman. 1994. An Invitation to Postmodern Social Cartography. *Comparative Education Review* 38 (2): 215–232.
- Pauwels, L. 2006. Representing moving cultures: Expression, multivocality and reflexivity in anthropological and sociological filmmaking. In Pauwels, L. (eds.). *Visual cultures of science: Rethinking representational practices in knowledge building and science communication*, 120–152. Dartmouth: UPNE.
- . 2015. *Reframing Visual Social Science. Towards a More Visual Sociology and Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2016. Visually Researching and Communicating the City: A Systematic Assessment of Methods and Resources. *International Journal of Communication* 10: 1309–1330.
- Pavis, P. 2003. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pavoni, A. 2018. *Controlling Urban Events: Law, Ethics and the Material*. London-New York: Routledge.
- Peck, J. 2005. Struggling with the Creative Class. *International Journal of Urban and Regional Research* 29: 740–70.
- Pedrazzini, Y. 2001. *Rollers & skaters: sociologie du hors-piste urbain*. Paris: L'Harmattan.
- Peignist, M. 2009. Homo acrobaticus et corps des extrémités. *Magma* 7 (3). Pubblicato online: http://www.analisiqualitativa.com/magma/0703/article_13.htm.
- Peterson, A. 2008. Who 'Owns' the Streets? Ritual Performances of Respect and Authority in Interactions Between Young Men and Police Officers. *Journal of Scandinavian Studies in Criminology and Crime Prevention* 9 (2): 97–118.
- Petit, P. 1997. *Traité du funambulisme*. Arles: Actes Sud.
- Philippopoulos-Mihalopoulos, A. 2007. *Law and the City*. New York: Routledge-Cavendish.
- . 2013. Atmospheres of law: Senses, affects, lawscapes. *Emotion, Space and Society* 7: 35–44.
- Philo, C. 2012. A “new Foucault” with Lively Implications - or “the Crawfish Advances Sideways”. *Transactions of the Institute of British Geographers* 37: 496–514.
- Piasere, L. 2006. Che cos'è un campo nomadi. *Achab. Rivista di antropologia* 8: 8–16.
- Picker, G. 2017. *Racial Cities: Governance and the Segregation of Romani People in Urban Europe*.

- London-New York: Routledge.
- Picker, G., K. Murji, e M. Boatcă. 2018. Racial urbanities: towards a global cartography. *Social Identities* 0: 1–10.
- Pickles, J. 2003. *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London-New York: Routledge.
- Pile, S. 2010. Emotions and affect in recent human geography. *Transactions of the Institute of British Geographers* 35 (1): 5–20.
- Pile, S., e N. Thrift. 1995. *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*. London: Psychology Press.
- Pillow, W. 2003. Confession, Catharsis, or Cure? Rethinking the Uses of Reflexivity as Methodological Power in Qualitative Research. *International Journal of Qualitative Studies in Education* 16 (2): 175–196.
- Pink, S. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- . 2010. The Future of Sensory Anthropology/the Anthropology of the Senses. *Social Anthropology* 18 (3): 331–333.
- . 2011. Sensory Digital Photography: Re-thinking ‘Moving’ and the Image. *Visual Studies* 26 (1): 4–13.
- . 2012. *Situating Everyday Life Practices and Places*. London: Sage.
- Piotrowska, A.G. 2013. ‘Gypsy music’ as music of the Other in European culture. *Patterns of Prejudice* 47 (4-5): 395–408.
- Pisanello, C. 2017. *In nome del decoro. Dispositivi estetici e politiche securitarie*. Verona: Ombre Corte.
- Pisonero, R.D. 2017. Los megaeventos: indicadores del archipiélago urbano mundial desde una perspectiva cultural basada en el consumo de eventos de ocio. *EURE* 43 (128): 197–228.
- Pitch, T. 2013. *Contro il decoro. L’uso politico della pubblica decenza*. Bari-Roma: Laterza.
- Plant, S. 1992. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. London-New York: Routledge.
- Pollock, V.L., e J. Sharp. 2012. Real Participation or the Tyranny of Participatory Practice? Public Art and Community Involvement in the Regeneration of the Raploch, Scotland. *Urban Studies* 49 (14): 3063–3079.
- Pomerantz, S., D.H. Currie, e D.M. Kelly. 2004. Sk8er girls: Skateboarders, girlhood and feminism in motion. *Women’s Studies International Forum* 27 (5): 547–557.
- Ponzi, M., e D. Gentili. 2012. *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*. Milano: Mimesis.
- Porro, N. 2014. Introduzione. In Bizzaglia, G. *La città che cammina: per una sociologia del corpo metropolitano*, 9–14. Milano: Franco Angeli.
- Pozzi, G. 2017. “Quebrar a Luta”. Etnografia Di Un Conflitto Sociale Ad Amadora (Lisbona, Portogallo). *DADA - Antropologia Post Globale* 1: 203–246.
- Prakash, G. 2010. *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Princeton: Princeton University Press.
- Prato, G.B., e I. Pardo. 2012. *Anthropology in the City: Methodology and Theory*. Farnham: Ashgate.
- Pratt, A.C. 2011. The Cultural Contradictions of the Creative City. *City, Culture and Society* 2: 123–130.
- Pratt, G., e V. Rosner. 2012. *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*. New York: Columbia University Press.
- Privera, W. 2001. *Sfera pubblica e democratizzazione*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- Pussetti, C. 2005. Introduzione. Discorsi sull’emozione. *Antropologia* 5 (6): 5–14.
- Pyyhtinen, O. 2016. *More-than-Human Sociology: A New Sociological Imagination*. Berlin: Springer.
- Quinn, B. 2005. Arts Festivals and the City. *Urban Studies* 42 (5-6): 927–943.
- Rabinow, P. 1986. Representations are social facts: Modernity and post-modernity in anthropology. In Clifford, J., e G.E. Marcus (eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* 234–261. Berkeley: University of California Press.
- Raco, M., e J. Flint. 2001. Communities, Places and Institutional Relations: Assessing the Role of Area-Based Community Representation in Local Governance. *Political Geography* 20: 585–612.
- Raffestin, C. 1980. *Pour une Géographie du Pouvoir*. Paris: Librairies Techniques.
- . 2012. Space, Territory, and Territoriality. *Environment and Planning D: Society and Space* 30

- (1): 121–141.
- Rahola, F. 2014. Urban at large. Notes for an ethnography of urbanization and its frictious sites. *Etnografia e Ricerca Qualitativa* 3: 379–399.
- . 2017. Il caleidoscopio urbano. *Sentieri urbani* 22: 24–28.
- Raisborough, J. 2006. Getting Onboard: Women, Access and Serious Leisure. *The Sociological Review* 54 (2): 242–262.
- Ramshaw, P. 2012. On the Beat: Variations in the Patrolling Styles of the Police Officer. *Journal of Organizational Ethnography* 1 (2): 213–233.
- Rankin, K.N. 2011. Assemblage and the politics of thick description. *City* 15 (5): 563–569.
- Rasmussen, C., e M. Brown. 2005. The Body Politic as Spatial Metaphor. *Citizenship Studies* 9 (5): 469–484.
- Rasmussen, D. 1993. *Leggere Habermas*. Napoli: Liguori.
- Ravenscroft, N., e P. Gilchrist. 2009. Spaces of transgression: governance, discipline and reworking the carnivalesque. *Leisure Studies* 28 (1): 35–49.
- Reckwitz, A. 2002. Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing. *European Journal of Social Theory* 5 (2): 243–263.
- Reed, I.A. 2013. Power: Relational, Discursive, and Performative Dimensions. *Sociological Theory* 31 (3): 193–218.
- Relph, E. 1976. *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Rémy, J., e L. Voye. 1981. *Ville, Ordre et Violence: Formes Spatiales et Transaction Sociale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rich, E., e J. Evans. 2009. Performative health in schools: Welfare, neoliberalism and social regulation? In Wright, J., e V. Harwood (eds.). *Biopolitics and the 'Obesity Epidemic'*. 157-171. London-New York: Routledge.
- Richards, G.W. 2013. Events and the means of attention. *Journal of Hospitality & Tourism Research* 2 (2): 1–12.
- Rickly, J.M. 2016. Lifestyle Mobilities: A Politics of Lifestyle Rock Climbing. *Mobilities* 11 (2), 243–263.
- Ricoeur, P. 1994. Imagination in discourse and in action. In Robinson, G., e J. Rundell (eds.). *Rethinking imagination*, 118–135. London-New York: Routledge.
- Ridanpää, J. 2010. A masculinist northern wilderness and the emancipatory potential of literary irony. *Gender, Place & Culture* 17 (3): 319–335.
- Riffaud, T., R. Recours, e C. Gibout. 2015. Sports et arts de rue: être citadins autrement! *Loisir et Société / Society and Leisure* 38 (3): 423–435.
- Rigakos, G.S., e R.W. Hadden. 2001. Crime, Capitalism and the 'Risk Society': Towards the Same Olde Modernity? *Theoretical Criminology* 5 (1): 61–84.
- Riggio, M.C. 2004. Time out or time in? The urban dialectic of carnival. In Riggio, M.C. (eds.). *Carnival: Culture in Action—The Trinidad Experience*, 13–30. New York: Routledge.
- Riis, J.A. 1890. *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. Marburg: Philipps-Universität Marburg.
- Riles, A. 2001. *The network inside out*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- . 2004. «Real Time: Unwinding Technocratic and Anthropological Knowledge. *American Ethnologist* 31 (3): 392–405.
- Rinehart, R. 1998. Inside of the Outside: Pecking Orders Within Alternative Sport at ESPN's 1995 "The eXtreme Games". *Journal of Sport and Social Issues* 22 (4): 398–415.
- . 2000. Emerging arriving sport: Alternatives to formal sports. *Handbook of Sports Studies* 504–519.
- Roberts, J. 2006. Limits to Communities of Practice. *Journal of Management Studies* 43 (3): 623–639.
- Robertson, S.A. Rethinking Relational Ideas of Place in More-than-Human Cities. *Geography Compass* 12 (4): 1–12.
- Robinson, J. 2006. *Ordinary Cities: Between Modernity and Development*. London-New York: Routledge.
- . 2008. Developing Ordinary Cities: City Visioning Processes in Durban and Johannesburg. *Environment and Planning A: Economy and Space* 40 (1): 74–87.
- Robinson, V. 2008. *Everyday Masculinities and Extreme Sport: Male Identity and Rock Climbing*.

- Oxford: Berg Publishers.
- Rockhill, G. 2014. *Radical History and the Politics of Art*. New York: Columbia University Press.
- Rokkem, J. 2017. *Urban Geopolitics: Rethinking Planning in Contested Cities*. London-New York: Routledge.
- Rosaldo, M.Z. 1984. *Toward an Anthropology of Self and Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, G. 1997. Situating Knowledges: Positionality, Reflexivities and Other Tactics. *Progress in Human Geography* 21 (3): 305–320.
- . 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.
- . 2010. *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Durham: Ashgate.
- Rose, M. 2002. The Seductions of Resistance: Power, Politics, and a Performative Style of Systems. *Environment and Planning D: Society and Space* 20 (4): 383–400.
- Rose, M., e J. Wylie. 2006. Animating Landscape. *Environment and Planning D: Society and Space* 24 (4): 475–479.
- Rose, N. 2001. The Politics of Life Itself. *Theory, Culture & Society* 18 (6): 1–30.
- Ross, K., e H. Lefebvre. 1997 [1983]. Lefebvre on the Situationists: An Interview. *October* 79: 69–83.
- Rossi, U. 2008. La politica dello spazio pubblico nella città molteplice. *Rivista Geografica Italiana* 115 (4): 427–458.
- Rouch, J. 1975. The Camera and Man. In Hockings, P. (eds.). *Principles of visual anthropology*, 83–102. Berlin: de Gruyter.
- Roussel, V., e A. Banerji. 2014. *How to Do Politics with Art*. London-New York: Routledge.
- Ruane, J.M., e K.A. Cerulo. 2000. *Second Thoughts: Sociology Challenges Conventional Wisdom*. Los Angeles: Sage.
- Ruby, J. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruggiero, V. 2000. New Social Movements and the ‘Centri Sociali’ in Milan. *The Sociological Review* 48 (2): 167–185.
- Ruiz, P. 2014. *Articulating Dissent: Protest and the Public Sphere*. London: Pluto Press.
- . 2015. The Cartographies of Protest. *Contention* 3 (2): 65–80.
- Ryan, H.E. 2015. Affect’s Effects: Considering Art-Activism and the 2001 Crisis in Argentina. *Social Movement Studies* 14 (1), 42–57.
- . 2016. *Political Street Art: Communication, Culture and Resistance in Latin America*. London-New York: Routledge.
- Sabot, P. 2012. Linguaggio, società, corpo. Utopie ed eterotopie in Michel Foucault. *Materiali Foucaultiani* I (1): 17–35.
- Sacks, H. 1972. Notes on police assessment of moral character. In Sudnow, D. (eds.). *Studies in social interaction*, 280–293. New York: Free Press.
- Sadler, S. 1999. *The Situationist City*. Cambridge: MIT Press.
- Sahlins, M. 1985. *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Said, E.W. 1978. *Orientalism*. London: Penguin Classics.
- Saitta, P. 2015. *Resistenze: pratiche e margini del conflitto nel quotidiano*. Verona: Ombrecorte.
- Salzberg, R. 2016. ‘Poverty Makes Me Invisible’: Street Singers and Hard Times in Italian Renaissance Cities. *Italian Studies* 71 (2): 212–224.
- Sampson, R.J. 2012. *Great American City: Chicago and the Enduring Neighborhood Effect*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sanjek, R. 1990. *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*. London: Cornell University Press.
- Sansot, P. 1973. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- Sarfati, L. 2018. Urban Development and Vernacular Religious Landscapes in Seoul. In Pardo, I. e G.B. Prato (eds.). *The Palgrave Handbook of Urban Ethnography*, 499–517. Berlin: Springer International Publishing.
- Sarmento, J., e M. Ferreira. 2017. Reconfiguring the Public and the Private: Noc-Noc Arts Festival, Guimarães, Portugal. *European Urban and Regional Studies* 24 (2): 193–208.
- Sassen, S. 1991. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.

- . 1994. *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks: Sage.
- . 2008. *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Princeton: Princeton University Press.
- Sassoon, J. 1984. Ideology, Symbolic Action and Rituality in Social Movements: The Effects on Organizational Forms. *Social Science Information* 23 (4-5): 861–873.
- Saukko, P. 2003. *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London: Sage.
- Sauter, W. 2000. *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*. Ames: Iowa State University Press.
- Saville, S.J. 2008. Playing with fear: parkour and the mobility of emotion. *Social & Cultural Geography* 9 (8): 891–914.
- Scandurra, G. 2012. Periferie. Introduzione. In Cancellieri, A., e G. Scandurra (eds.). *Tracce Urbane: alla ricerca della città*. Milano: Franco Angeli.
- Schacter, R. 2008. An Ethnography of Iconoclasm: An Investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-art in London. *Journal of Material Culture* 13 (1): 35–61.
- Schechner, R. 1988. Performance Studies: The Broad Spectrum Approach. *TDR* 32: 4–6.
- . 2002. *Performance Studies: An Introduction* London-New York: Routledge.
- . 2004. Carnival (theory) after Bakhtin. In Riggio, M.C. (eds.). *Carnival: Culture in Action—The Trinidad Experience*, 13–30. New York: Routledge.
- Scheff, T.J. 2006. *Goffman Unbound!: A New Paradigm for Social Science*. London-New York: Routledge.
- Schiavone, G. 2017. Roots in the sky. An analysis of tightrope walker, a figure between performing arts and educational experiences. *European Congress of Qualitative Inquiry – Leuven Book of Abstracts*: 114–115.
- Schneider, A., e C. Pasqualino. 2014. *Experimental Film and Anthropology*. London-New York: Bloomsbury.
- Schneider, J., e I. Susser. 2003. *Wounded Cities: Destruction and Reconstruction in a Globalized World*. Oxford: Berg.
- Schwartz, A. 1992. The geography of corporate services: A case study of the New York urban region. *Urban Geography* 13 (1): 1–24.
- Scott, J.C. 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale: Yale University Press.
- . 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. Yale: Yale University Press.
- . 1998. *Seeing like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press.
- Scraton, S. 1992. *Shaping up to womanhood: gender and girls' physical education*. Buckingham-Philadelphia: Open University Press.
- Seamon, D. 1979. *A Geography of the Lifeworld: Movement, Rest and Encounter*. London-New York: Routledge.
- Seigworth, G.J. 2000. Banality for Cultural Studies. *Cultural Studies* 14 (2): 227–268.
- Semi, G. 2010. *L'osservazione partecipante. Una guida pratica*. Bologna: Il Mulino.
- . 2015. *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*. Bologna: Il Mulino.
- Sennett, R. 1977. *The Fall of Public Man*. London: Penguin.
- . 2004. *Respect: The Formation of Character in an Age of Inequality*. London: Penguin Books.
- Sharma, A., e A. Gupta. 2006. *The Anthropology of the State: A Reader*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Shaw, K. 2013. Independent Creative Subcultures and Why They Matter. *International Journal of Cultural Policy* 19 (3): 333–352.
- Sheller M., e J. Urry. 2000. The City and the Car. *International Journal of Urban and Regional Research* 24 (4): 737–757.
- Shields, R. 1998. *Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics*. London-New York: Routledge.
- . 2005. *Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics*. London-New York: Routledge.
- Shildrick, M. 1997. *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics*. London-New York: Routledge.
- Shiner, L. 2001. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shokeid, M. 2007. From the Tikopia to polymorphous engagements: Ethnographic writing under

- changing fieldwork circumstances. *Social Anthropology* 15 (3): 305–319.
- Sibley, D. 1995. *Geographies of exclusion: Society and difference in the West*. London-New York: Routledge.
- Siegelman, E. 1983. *Personal risk: mastering change in love and work*. New York: Harper & Row.
- Simmel, G. 1993 [1921]. *Das Individuum und die Freiheit: Essays*. Berlin: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Simone, A. 2009. *City Life from Jakarta to Dakar: Movements at the Crossroads*. Milton Park: Taylor & Francis.
- Simone, A. 2010. *I corpi del reato: sessualità e sicurezza nella società del rischio*. Milano: Mimesis.
- Simonsen, K. 2005. Bodies, Sensations, Space and Time: The Contribution from Henri Lefebvre. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 87 (1): 1–14.
- . 2013. In Quest of a New Humanism: Embodiment, Experience and Phenomenology as Critical Geography. *Progress in Human Geography* 37 (1): 10–26.
- Simpson, P. 2008. Chronic everyday life: rhythm-analysing street performance. *Social & Cultural Geography* 9(7): 807–829.
- . 2011. Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday. *Space and Culture* 14 (4): 415–430.
- . 2012. Apprehending everyday rhythms: rhythm-analysis, time-lapse photography, and the space-times of street performance. *Cultural Geographies* 19 (4): 423–445.
- . 2013. Ecologies of experience: materiality, sociality, and the embodied experience of (street) performing. *Environment and Planning A* 45 (1): 180–196.
- . 2014. A Soundtrack to the Everyday: Street Music and the Production of Convivial and Healthy Public Places. In Kingsbury, P., G.J. Andrews, e R. Kearns (eds.). *Soundscape of Wellbeing in Popular Music* 159–172. London-New York: Routledge.
- Sisjord, M.K. 2015. Assessing the Sociology of Sport: On Lifestyle Sport and Gender. *International Review for the Sociology of Sport* 50 (4-5): 596–600.
- Sloterdijk, P. 2004. *Sphären. Plurale Sphärologie: Band III: Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Smith, D.E. 1987. *The Everyday World as Problematic: A Feminist Sociology*. Lebanon: UPNE.
- Smith, G.J.D. 2012. Surveillance work(ers). In Lyon, D. (eds.). *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, 107–115. London: Routledge.
- Smith, M.P. 1992. Postmodernism, Urban Ethnography, and the New Social Space of Ethnic Identity. *Theory and Society* 21 (4): 493–531.
- . 2017. *Explorations in Urban Theory*. New Brunswick: Routledge.
- Smith, M.P., J. Davidson, L. Cameron, e L. Bondi. 2009. Geography and emotion: Emerging constellations. *Emotion, place and culture*, 1–20.
- Smith, N. 1990. *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*. Athens: University of Georgia Press.
- Sofsky, W. 1998. *Saggio sulla violenza*. Torino: Einaudi.
- Soja, E.W. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London-New York: Verso Books.
- . 1993. Postmodern geographies and the critique of historicism. In Natter, W., e T.R. Schatzki (eds.). *Postmodern Contentions: Epochs, Politics, Space*, 113–136. New York: Guilford Press.
- . 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.
- . 2000. Thirdspace: Expanding the scope of the geographical imagination. In Read, A. (eds.). *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture, and the Everyday*. London: Routledge.
- . 2009. Taking Space Personally. In Warf, B., e S. Arias (eds.). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, 11–35. London-New York: Routledge.
- . 2010. *Seeking Spatial Justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Soja, E.W., e B. Hooper. 1993. Some Notes on the Geographical Margins of the New Cultural Politics. In Pile, S., e M. Keith (eds.). *Place and the Politics of Identity* 180–202. London-New York: Routledge.
- Somdahl-Sands, K. 2006. Cultural Geographies in Practice: Triptych: Dancing in Thirdspace. *Cultural Geographies* 13 (4): 610–616.
- Sorkin, M. 1992. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*.

- New York: Hill & Wang Publications.
- Spariosu, M.I. 1989. *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Spencer, S. 2011. *Visual Research Methods in the Social Sciences: Awakening Visions*. London-New York: Routledge.
- Spivak, G.C. 1985. Criticism, Feminism and the Institution. *Thesis Eleven* 10-11 (1): 175–187.
- Stack, C.B. 1996. Writing ethnography: Feminist critical practice. In Wolf, D.L. (eds.). *Feminist dilemmas in fieldwork*, 96–106. London-New York: Routledge.
- Stagi, L. 2015. Crossing the symbolic boundaries: parkour, gender and urban spaces in Genoa. *Modern Italy* 20 (3): 295–305.
- Staeheli, L.A., e D. Mitchell. 2007. Locating the Public in Research and Practice. *Progress in Human Geography* 31 (6): 792–811.
- Staid, A. 2017. *Abitare illegale. Etnografia del vivere ai margini in Occidente*. Milano: Milieu Edizioni.
- Stankiewicz, D. 2016. Against Imagination: On the Ambiguities of a Composite Concept. *American Anthropologist* 118 (4): 796–810.
- Stapleton, S., e S. Terrio. 2010. Le Parkour: Urban Street Culture and the Commoditization of Male Youth Expression. *International Migration* 50 (6): 18–27.
- Stebbins, R. A. 1990. *The Laugh-Makers: Stand-Up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- . 1992. *Amateurs, professionals, and serious leisure*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Stets, J.E., e J.H. Turner. 2014. *Handbook of the Sociology of Emotions Volume 2*. Dordrecht: Springer Netherlands.
- Stella, R. 1998. *Prendere corpo. L'evoluzione del paradigma corporeo in sociologia*. Milano: Franco Angeli.
- Sterchele, D., e R. Ferrero Camoletto. 2017. Governing bodies or managing freedom? Subcultural struggles, national sport systems and the glocalised institutionalisation of parkour. *International Journal of Sport Policy and Politics* 9 (1): 89–105.
- Sterchele, L., F. Bertoni, e F. Biddau. Forthcoming. Introduzione. In Bertoni, F., F. Biddau, e L. Sterchele (eds.). *Territori e resistenze: spazi in divenire, forme del conflitto e politiche del quotidiano*. Roma: ManifestoLibri.
- Stevens, Q. 2007. *Ludic Cities: Exploring the Potential of Public Spaces*. London-New York: Routledge.
- . 2013. Space for Debate. *Policy & Politics* 41 (3): 453–455.
- Stevens, Q., e H.R. Shin. 2014. Urban Festivals and Local Social Space. *Planning Practice & Research* 29 (1): 1–20.
- Stewart, K. 2011. Atmospheric attunements. *Environment and Planning D: Society and Space* 29 (3): 445–453.
- Stoddart, M.C.J. 2011. Constructing Masculinized Sportscares: Skiing, Gender and Nature in British Columbia, Canada. *International Review for the Sociology of Sport* 46 (1): 108–124.
- Stoller, S. 2009. Phenomenology and the Poststructural Critique of Experience. *International Journal of Philosophical Studies* 17 (5): 707–737.
- Storper, M., e A.J. Scott. 2009. Rethinking Human Capital, Creativity and Urban Growth. *Journal of Economic Geography* 9 (2): 147–167.
- Stranger, M. 1999. The aesthetics of risk: A study of surfing. *International review for the Sociology of Sport* 34 (3): 265–276.
- Strauss, C. 2006. The Imaginary. *Anthropological Theory* 6 (3): 322–344.
- Strauss, C., e N. Quinn. 1997. *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutton, B. 2013. Naked Protest: Memories of Bodies and Resistance at the World Social Forum. *Journal of International Women's Studies* 8 (3): 139–148.
- Sutton-Smith, B. 1997. *The Ambiguity of Play*. Cambridge: Harvard University Press.
- Szszynski B., e Urry J. 2006. Visuality, mobility and the cosmopolitan: inhabiting the world from afar. *The British Journal of Sociology* 57 (1): 113–131.
- Taylor, C. 2002. Modern Social Imaginaries. *Public Culture* 14 (1): 91–124.

- . 2004. *Modern social imaginaries*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, D. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- . 2008. Performance and intangible cultural heritage. In Davis, T.C. (eds.). *The Cambridge Companion to Performance Studies* 91–104. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, M. 2007. Community participation in the real world: opportunities and pitfalls in new governance spaces. *Urban studies* 44 (2): 297–317.
- Taussig, M. 1999. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press.
- Teixeira Pinto, A. 2018. The Art of Gentrification: The Lisbon Version. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 45: 88–97.
- Tell, D. 2010. Rhetoric and Power: An Inquiry into Foucault's Critique of Confession. *Philosophy & Rhetoric* 43 (2): 95–117.
- Thiessen, I. 2011. Editorial Notes: Inaugural Issue of Urbanities. *Urbanities: Journal of Urban Ethnography* 1, 6–10.
- Thien, D., e V.J. Del Casino Jr. 2012. (Un)Healthy Men, Masculinities, and the Geographies of Health. *Annals of the Association of American Geographers* 102 (5): 1146–1156.
- Thorpe, H., e N. Ahmad. 2015. Youth, action sports and political agency in the Middle East: Lessons from a grassroots parkour group in Gaza. *International Review for the Sociology of Sport* 50 (6): 678–704.
- Thrasher, F.M. 1927. *The Gang*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thrift, N. 1996. *Spatial Formations*. London: Sage.
- . 2004. Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 86 (1): 57–78.
- . 2008a. I just don't know what got into me: Where is the subject? *Subjectivity* 22 (1): 82–89.
- . 2008b. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London-New York: Routledge.
- Thrift, N., e A. Amin. 2002. *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity Press.
- Thrift, N., e J.D. Dewsbury. 2000. Dead Geographies - And How to Make Them Live. *Environment and Planning D: Society and Space* 18 (4): 411–432.
- Throsby, K. 2013. "If I go in like a cranky sea lion, I come out like a smiling dolphin": marathon swimming and the unexpected pleasures of being a body in water. *Feminist Review* 103: 5-22.
- Ticineto Clough, P., e J. Halley. 2007. *The affective turn: Theorizing the social*. Durham: Duke University Press.
- Till, K.E. 2012. Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care. *Political Geography* 31 (1): 3–14.
- Tilly, C. 1986. *The Contentious French*. Cambridge: Belknap Press.
- Tiquun. 2010. *Introduction to Civil War*. Los Angeles-Cambridge: Semiotext(e).
- Tocqueville, A. 1996 [1856]. *L'antico regime e la Rivoluzione*. Milano: Bur.
- Tolia-Kelly, D.P., e G. Rose. 2012. *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*. Farham: Ashgate.
- Tönnies, F. 2011 [1887]. *Comunità e società*. Roma Bari: Laterza.
- Tranckle, P., e C.J. Cushion. 2006. Rethinking Giftedness and Talent in Sport. *Quest* 58 (2): 265–282.
- Tremain, S.L. 2005. *Foucault and the Government of Disability*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Tsing, A.L. 2005. *Friction: an ethnography of global connection*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2012. On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales. *Common Knowledge* 18 (3): 505–24.
- Tsolidis, G. 2008. The (im)possibility of poststructuralist ethnography – researching identities in borrowed spaces. *Ethnography and Education* 3 (3): 271–81.
- Tuan, Y.F. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tulumello, S. 2016. *Fear, Space and Urban Planning: A Critical Perspective from Southern Europe*. Berlin: Springer.
- Tulumello, S., e F. Bertoni. 2019. "Nessun decoro sui nostri corpi". Sicurezza, produzione di margini e movimenti indecoros*. *Tracce Urbane*, forthcoming.

- Turnbull, D. 1994. *Maps are Territories: Science is an Atlas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, B.S. 1984. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. London: Sage.
- Turner, V. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- . 1990. Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama. In Schechner, R., e W. Appel (eds.). *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*, 8-18. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turok, I. 2009. The distinctive city: Pitfalls in the pursuit of differential advantage. *Environment and Planning A* 41: 13–30.
- Urban Catalyst, e K. Overmeyer. 2007. *Urban Pioneers: Temporary Use and Urban Development in Berlin*. Berlin: Jovis.
- Urry, J. 1990. *Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- . 1992. The Tourist Gaze “Revisited”. *American Behavioral Scientist* 36 (2): 172–186.
- . 2004. The ‘System’ of Automobility. *Theory, Culture & Society* 21 (4-5): 25–39.
- Vaiou, D. 2006. (Ri)costituire ‘l’urbano’ attraverso le storie di vita delle donne. In Cortesi, G., F. Cristaldi, e J. Droogleever Fortuijn (eds.). *La città delle donne. Un approccio di genere alla geografia umana*. Bologna: Patron.
- Valentine, G. 2001. *Social Geographies: Space and Society*. New York: Prentice Hall.
- . 2007. Theorizing and Researching Intersectionality: A Challenge for Feminist Geography. *The Professional Geographer* 59 (1): 10–21.
- Van Bottenburg, M., e L. Salome. 2010. The Indoorisation of Outdoor Sports: An Exploration of the Rise of Lifestyle Sports in Artificial Settings. *Leisure Studies* 29, 143–160.
- Van Heur, B. 2010. *Creative Networks and the City: Towards a Cultural Political Economy of Aesthetic Production*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Van Maanen, J. 1988. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vannini, P. 2015. *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*. London-New York: Routledge.
- Vecchio, B. 2011. Note sulla fisicità dello spazio pubblico. In Loda, M., e M. Hinz (eds.). *Lo spazio pubblico urbano: Teorie, progetti e pratiche in un confronto internazionale*, 39–46. Pisa: Pacini Editore.
- Vergunst, J. 2011. Technology and Technique in a Useful Ethnography of Movement. *Mobilities* 6 (2): 203–219.
- Vianello, F. 2006. *Ai margini della città. Forme del controllo e risorse sociali nel nuovo ghetto*. Milano: Carocci Editore.
- Vigarelo, G. 1982. Histoire de corps. Entretien avec Michel De Certeau. *Esprit* 62: 179–87.
- Visconti, L.M., J.F. Sherry, S. Borghini, e L. Anderson. 2010. Street art, sweet art? Reclaiming the “Public” in public place. *The Journal of Consumer Research* 37 (3): 511–529.
- Vujanović, A. 2012. Critical Performance Studies: A practical response to the celebration of new modes of work in performing arts. *Performance Research* 17 (6): 63–71.
- Wacquant, L. 1999. Urban Marginality in the Coming Millennium. *Urban Studies* 36 (10): 1639–1647.
- . 2011. Habitus as Topic and Tool: Reflections on Becoming a Prizefighter. *Qualitative Research in Psychology* 8 (1): 81–92.
- . 2014. Homines in Extremis: What Fighting Scholars Teach Us about Habitus. *Body & Society* 20 (2): 3–17.
- Wagner, J. 2011. Seeing Things: Visual Research and Material Culture. In Margolis, E., e L. Pauwels (eds.). *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, 72–96. London: Sage.
- Wainwright, S.P., C. Williams, e B.S. Turner. 2006. Varieties of Habitus and the Embodiment of Ballet. *Qualitative Research* 6 (4): 535–558.
- Waitt, G. 2008. ‘Killing waves’: surfing, space and gender. *Social & Cultural Geography* 9 (1): 75–94.
- Ward, K. 2003. The limits to contemporary urban redevelopment ‘Doing’ entrepreneurial urbanism in Birmingham, Leeds and Manchester. *City* 7 (2): 199–211.
- Warf, B., e S. Arias. 2008. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London-New York: Routledge.
- Wark, M.K. 2015. *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. New York: Verso.

- Warner, M. 2005. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Wastl-Walter, D., e L.A. Staeheli. 2004. Territory, Territoriality, and Boundaries. In Staeheli, L.A., E. Kofman, e L. Peake (eds.). *Mapping Women, Making Politics*, 143–153. London-New York: Routledge.
- Watson, G. 1987. Make Me Reflexive, but Not Yet: Strategies for Managing Essential Reflexivity in Ethnographic Discourse. *Journal of Anthropological Research* 43 (1): 29–41.
- Watson, S. 2006. *City publics: the (dis)enchantments of urban encounters*. London: Routledge.
- Webb, L., e M. Quennerstedt. 2010. Risky bodies: health surveillance and teachers' embodiment of health. *International Journal of Qualitative Studies in Education* 23 (7): 785–802.
- Weber, M. 2009 [1919]. *La politica come professione*. Milano: Mondadori.
- . 2014 [1914]. *La città*. Roma: Pgreco.
- Weintraub, J. 1997. The theory and politics of the public/private distinction. In Weintraub, J., e K. Kumar (eds.). *Public and private in thought and practice: Perspectives on a grand dichotomy* 1-42. Chicago: University of Chicago Press.
- Wellard, I. 2006. Able bodies and sport participation: social constructions of physical ability for gendered and sexually identified bodies. *Sport, Education and Society* 11 (2): 105–119.
- Wells, K. 2007. The material and visual cultures of cities. *Space and Culture* 10 (2): 136–144.
- Wenger, E. 1999. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wekerle, G. 2000. From Eyes on the Street to Safe Cities. *Places* 13 (1): 44–49.
- Whatmore, S. 2002. *Hybrid Geographies: Natures Cultures Spaces*. Sage: London.
- . 2006. Materialist returns: practising cultural geography in and for a more-than-human world. *Cultural geographies* 13 (4): 600–609.
- Wheaton, B. 2000. “New Lads”?: Masculinities and the “New Sport” Participants. *Men and Masculinities* 2 (4): 434–456.
- . 2003. Windsurfing: A subculture of commitment. *To the Extreme: Alternative Sports, inside and Out* 75–101.
- . 2004. *Understanding Lifestyle Sport: Consumption, Identity and Difference*. London-New York: Routledge.
- . 2013. *The Cultural Politics of Lifestyle Sports*. London-New York: Routledge.
- . 2016. Parkour, Gendered Power and the Politics of Identity. In Thorpe, H. and R. Olive (eds.). *Women in Action Sport Cultures: Identity, Politics and Experience*, 111–132. London: Palgrave Macmillan.
- Wheaton, B., e A. O’Loughlin. 2017. Informal sport, institutionalisation, and sport policy: challenging the sportization of parkour in England. *International Journal of Sport Policy and Politics* 9 (1): 71–88.
- Wheaton, B., e A. Tomlinson. 1998. The Changing Gender Order in Sport? The Case of Windsurfing Subcultures. *Journal of Sport and Social Issues* 22 (3): 252–274.
- Wetherell, M. 2012. *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. London: Sage.
- Whitelegg, J. 1997. *Critical Mass: Transport, Environment and Society in the Twenty-First Century*. London: Pluto Press.
- Whiteside, K.H. 1992. Urbanisation and the genealogy of freedom in Marx and Tocqueville. *History of European Ideas*, Special Issue Second International Conference of the International Society for the Study of European Ideas, 15 (4): 473–479.
- Willems-Braun, B. 1994. Situating Cultural Politics: Fringe Festivals and the Production of Spaces of Intersubjectivity. *Environment and Planning D: Society and Space* 12 (1): 75–104.
- Wilshire, B. 1982. The Dramaturgical Model of Behavior: Its Strengths and Weaknesses. *Symbolic Interaction* 5 (2): 287–298.
- Wilson, J.Q., e G.L. Kelling. 1982. Broken windows. *Atlantic monthly* 249 (3): 29–38.
- Withers, C.W.J. 2009. Place and the “spatial turn” in geography and in history. *Journal of the History of Ideas* 70 (4): 637–658.
- Wolff, J. 1981. *The Social Production of Art: Second Edition*. New York: New York University Press.
- Wolkowitz, C. 2006. *Bodies at Work*. London: Sage.
- Wood, D. 1992. *The Power of Maps*. New York: The Guilford Press.
- Wood, N. 2002. “Once More with Feeling”?: Putting Emotion into Geographies or Music. In Bondi, L.

- (eds.). *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies: The subjects and ethics of social research*, 57–71. London-New York: Routledge.
- Woodward, K. 2009. Bodies on the margins: regulating bodies, regulatory bodies. *Leisure studies* 28 (2): 143–156.
- Wright Mills, C. 1959. *The Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- Wynn, J.R., e A. Yetis-Bayraktar. 2016. The Sites and Sounds of Placemaking: Branding, Festivalization, and the Contemporary City. *Journal of Popular Music Studies* 28 (2): 204–223.
- Yancy, G. 2008. *Black Bodies, White Gazes: The Continuing Significance of Race*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Young, I.M. 1990. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Youngblood Jackson, A. 2013. Spaces of Power/Knowledge: A Foucauldian Methodology for Qualitative Inquiry. *Qualitative Inquiry* 19 (10): 839–847.
- Zizek, S. 1998. Risk society and its discontents. *Historical Materialism* 2 (1): 143–164.
- Zukin, S. 1988. The Postmodern Debate over Urban Form. *Theory, Culture & Society* 5 (2-3): 431–446.
- . 1996. *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell.

Appendice: partecipanti

Arti di strada

Ale, 22 anni, giocoliere. Marchigiano, a Padova per studiare Psicologia, da matricola ha iniziato a fare il giocoliere durante il corso per principianti dell'Associazione Studenti Universitari. Si considera ancora un principiante che ha la giocoleria come hobby, limitandosi ad allenarsi in estate ai parchi e, meno spesso, facendo spettacoli al semaforo della stazione.

Alex, 32 anni. Padovano, saltimbanco come professione e passione, al quale alterna altri mille lavori. Tra le sue esperienze, scuole di teatro e di arte circense a Venezia, Parigi, Berlino e spettacoli per tutta Europa. Figura chiave di questa etnografia, della quale è stato un partecipante tra i più appassionati e un gatekeeper preziosissimo.

Anna, 32 anni, attrice di teatro. In passato, sin dagli anni del liceo ha sempre cercato di alternare la recitazione in compagnie teatrali con esibizioni in strada a cappello, in cui portava spettacoli di cabaret. Con il passare degli anni, è “diventata più pigra, e soprattutto più stanca” delle difficoltà di essere artista di strada e ha continuato a seguire il percorso del teatro, tornando nelle piazze sempre più raramente.

Antonio, 32 anni, giocoliere. Ragusano, da dieci anni in città, dove è “conosciuto da tutti” per la sua assiduità nell'esibirsi ogni weekend al Liston, con almeno cinque o sei repliche del suo spettacolo di giocoleria. È direttore del Padova Street Show.

Carlotta, “più di 40” anni, una vita in viaggio per l'Europa, ma si riconosce in Roma, la città italiana dove ha vissuto di più. A Padova dal 2014, progetta di andarsene, per un po' in Germania, per poi tornare nella capitale. Formazione artistica completa, tra musica, teatro e danza, nel suo spettacolo associa ballo e l'uso di marionette che autoproduce.

Carlo, 43 anni, pianista in strada. Nato a Padova, ha studiato al conservatorio e, a fianco a una carriera affermata come pianista di musica classica, alterna ai tour e alle esibizioni nei teatri delle performance realizzate per strada, nelle piazze o nei pianoforti “aperti al pubblico”, nelle stazioni e nei sottopassaggi.

Constantin, 40 anni, fisarmonicista e clarinettista nato a Bucarest, in Italia da 15 anni, a Padova da 12. Compositore, ha registrato anche un disco, che vende mentre si esibisce a cappello per le strade della città.

Dado: 27 anni, giocoliere, con una predilizione per i *flowerstick*. Nato nella provincia trevigiana, è arrivato a Padova all'inizio dell'Università, dove ha frequentato una facoltà scientifica, prima come

pendolare e, da 5 anni, come residente. Oltre ad essere un artista di strada, è attivista in differenti associazioni studentesche e di movimento.

Dario, 22 anni, chitarrista. Suona in un gruppo di 4 musicisti folk che alterna concerti in locali con jam realizzate per strada, esibendosi a cappello nel centro cittadino, così come fuori dalle aule studi e in altri luoghi universitari.

Emiliano, 27 anni, umbro, vive a Roma. Giocoliere e acrobata, specializzato nella ruota di Cyr e nelle sfere *contact*, che abbina nei suoi numeri. È stato per la prima volta a Padova approfittando della partecipazione al festival Circus di Cittadella nel 2017, per poi tornarci diverse volte, sia in festival che con spettacoli a cappello. Convive con Clara, triestina e insegnante di acroyoga, con la quale stanno sviluppando uno spettacolo in coppia.

Fabio: 34 anni, si definisce teatrante, i suoi spettacoli, realizzati con Maddalena e Claudio, delle favole, in cui lui usualmente impersona il cattivo, camminando sui trampoli con una maschera nera tradizionale da medico della peste. È cresciuto a Padova, dalla quale si è allontanato per anni, per poi tornare negli ultimi anni. Ha condiviso una parte della sua formazione circense con Alex, con il quale continua ad avere una stretta amicizia e un “feeling” nelle collaborazioni e negli spettacoli.

Florian, 31 anni, fisarmonicista. Suona differenti strumenti sin da bambino, grazie al padre musicista. A 17 anni ha lasciato la Turchia dove è cresciuto, trasferendosi prima in Germania, poi a Liverpool e, dopo una serie di altri trasferimenti arrivare a Padova sette anni fa.

Francesco, 26 anni, musicista e rumorista, accompagna le storie di Stefano suonando differenti strumenti, tra i quali un *hang*, particolarmente curato nella fattura, a cui è molto affezionato.

Franz, 27 anni, giocoliere, specialista nell’uso delle *bolas*, anche se ormai è, a suo dire, un “quasi ex”: dopo alcuni anni “di fuoco” a esibirsi e fare lunghi viaggi con la giocoleria, a partire da un interrail in Germania, Francia e Olanda subito dopo la maturità in un istituto tecnico, ha progressivamente diminuito l’intensità dei suoi spettacoli ed accorciato le distanze percorse.

Guido, 44 anni, padovano. Non si ritiene un artista, ma un “mestierante della strada”, è una delle presenze più assidue, ogni weekend è in centro città con le sue bolle di sapone gigante, sempre molto apprezzate dai più piccoli.

Jack, 29 anni, musicista veneto, dopo anni a suonare ed esibirsi a Padova, ha deciso di cambiare città, trasferendosi a Bologna nel 2014, “alle prime avvisaglie degli ultimi cambiamenti politici”.

Jamie, 23 anni. Nato a Kumasi, arrivato in Italia a 11 anni e trasferitosi per amore a Padova da 4, dopo essere stato prima a Napoli e poi a Milano. Suona regolarmente in centro città, quando non è impegnato con il lavoro nella logistica delle merci.

Marco, 26 anni, giocoliere con il fuoco, amico di Dado, spesso collaborano e si esibiscono insieme. Al contrario dell'amico predilige gli attrezzi più grossi e pesanti come bastoni e catene, che "abbinati" al suo fisico imponente di quasi due metri, lo rendono spettacolare.

Mattia, 38 anni, artista di strada da venti: dopo aver studiato in scuole circensi, ha sviluppato una grande varietà di numeri e di attrezzi. Alterna i propri spettacoli tra festival e convention, feste private e spettacoli a cappello. Da anni, visto le difficoltà nei regolamenti, i costi, l'impossibilità di organizzarsi all'ultimo ha rinunciato a Padova, nonostante sia stata in passato la sua piazza preferita.

Paolo, 24 anni, mago, cartomante e giocoliere con il fuoco. Nato nella provincia padovana, sin da ragazzino nutre una passione per il medioevo e per i suoi aspetti popolari più magici e misteriosi: il personaggio interpretato nei suoi spettacoli in strada, così come nelle discoteche della costa adriatica con cui spesso collabora, è sempre incentrato intorno a questo *fil rouge* immaginario. Spesso all'interno dei festival preferisce alternare gli spettacoli con sessioni di lettura delle carte.

Rakim, 30 anni, statua vivente. Proviene dal Bangladesh, dove è arrivato quattro anni fa, raggiungendo la moglie, anche lei artista di strada. Entrambi, fanno le statue viventi.

Salvo: 27 anni, attore in strada e trampoliere. Barese, è stato a Padova per motivi di studio (laurendosi in lingue) per tre anni, dal 2014 al 2016.

Stefano, 24 anni, cantastorie veneziano, figlio di un attore teatrale, ha iniziato giovanissimo a girare per l'Italia, tra festival, feste private e spettacoli a cappello a raccontare storie che si richiamano nella trama alla tradizione del teatro delle maschere.

Stefano, 38 anni, pescarese, ma abita a Padova da anni, dove ogni domenica si può incontrare nelle piazze del centro, dove fa il caratterista e la statua vivente. Il suo personaggio preferito è Charlie Chaplin.

Valerio, 25 anni, giocoliere. Mestrino, da poco più di due anni a Padova, si esibisce con il suo amico di sempre, Gio, che conosce dalle elementari: prima solo esibizioni ai semafori di giocoleria, per poi creare un numero più complesso, di una trentina di minuti, da poter portare ai festival e nelle piazze a cappello. Saltuariamente, fa anche *slacklining*.

Parkour

Albe, 25 anni, *traceur* vicentino che collabora con un gruppo di praticanti padovani nei corsi per i ragazzi più inesperti, anche se solo raramente si allena in città.

Alka, 22 anni, *freerunner* di Trieste, parte del gruppo di organizzatori degli Xtreme Days di Sacile, dei quali cura l'area e gli eventi riguardanti il *parkour* e il *freerunning*.

Arya, 24 anni, *traceuse*, ha iniziato il corso in palestra di *parkour* “principalmente perché uscivo con uno degli insegnanti”, per poi appassionarsi alla disciplina e continuare ad allenarsi con continuità.

Cava, 28 anni. *Traceur* di Parkourwave e ricercatore universitario di astronomia, alla continua ricerca di un equilibrio tra gli impegni che questi due aspetti comportano. Si allena da anni, prima a Treviso dove è nato e ha vissuto, poi a Padova, dove si è trasferito negli ultimi anni. Si definisce “intransigente” sul modo di intendere la disciplina e ha un'attitudine rigorosa rispetto alla “strada del guerriero”.

Claudia, 26 anni, *traceuse* padovana, tra le prime ragazze a iniziare a pratica con il *parkour* e tra le più costanti e talentuose, anche se, tra studi a Venezia, periodi di studio e lavoro all'estero e altri impegni, può allenarsi solo senza costanza.

Corvo, 25 anni, *freerunner* padovano, figlio di genitori serbi. Tra i punti di riferimento del gruppo dei *freerunner*, tra loro è forse il più apprezzato e riconosciuto dai *traceur*, con cui spesso condivide anche gli allenamenti.

Cristina, 22 anni, *traceuse*. Una delle più giovani ma anche ritenuta tra le più brave *traceuse* padovane, ha già ottenuto ei riconoscimenti e sta preparandosi per affrontare la certificazione Adapt.

Dave, 13 anni, il partecipante più giovane della ricerca. Vive nelle case popolari della Malpensata di Bergamo, dove è nato, italiano senza cittadinanza (la mamma è tunisina, il padre panamense). Ha scoperto il *parkour* “affacciandomi alla finestra. I ragazzi vengono sempre ad allenarsi nel mio quartiere”.

Emma: 25 anni, *traceuse*. Padovana di nascita, ha vissuto in città fino ai 23 anni, per poi cambiare città, scegliendo di conseguire a Torino la laurea specialistica in Antropologia. Ha iniziato a praticare *parkour* a 18 anni, nel primo anno di ParkourWave, per poi continuare, anche se con minore intensità, ad allenarsi anche nella sua nuova città.

Filo, 32 anni, *traceur*. Esponente di una delle prime generazioni di *traceur* italiane, si allena da quando era un ragazzino e continua con una grande dedizione, anche con la fatica di conciliare il *parkour* con il suo lavoro di fisioterapista.

Gian: 28 anni, nato a Padova. È praticante di *parkour/Art du Deplacement* da oltre 10 anni ed è istruttore e tra i fondatori di una palestra, in cui presenta corsi per ogni età, dai sei anni in poi. Anche se le attività della sua associazione sono quasi esclusivamente *indoor*, al chiuso della palestra in cui si allenano, lui continua a portare la pratica anche in strada, sia in solitaria, sia con qualche iscritto ai corsi più esperto.

João: 24 anni, *traceur* di Amadora, Lisboa, è stato a Padova grazie al progetto Erasmus, abitando per un anno in Portello durante il 2014, costruendo dei rapporti con i *traceur* “locali”. Ho avuto modo di incontrarlo durante il mio periodo di *visiting* a Lisbona, raccogliendo da lui i ricordi del periodo dell’Erasmus e cercando di ricostruire con lui affinità e differenze della disciplina tra le due città.

Lollo: 29 anni, padovano, è tra i *gatekeeper* principali della ricerca, oltre ad essere riconosciuto come uno dei più abili *traceur* della città, riconosciuto anche formalmente con il certificato di Adapt2, e tra i punti di riferimento per il gruppo di Parkourwave.

Matteo, 26 anni, *traceur*. Praticante entusiasta, nonostante il lavoro gli renda difficile potersi allenare con continuità. Molto curioso, anche se ha iniziato da relativamente poco (da quando, nel 2016, ha lasciato il basket a seguito di un infortunio), continuando a fare domande e raccogliere racconti, dimostra una conoscenza del parkour padovano, dei suoi luoghi e protagonisti invidiabile.

Mattia, 24 anni, *freerunner*. Parte dello stesso gruppo di Corvo, è uno tra i *freerunner* più esperti. La sua formazione come ginnasta, disciplina che ha praticato fino ai 15 anni, fa sì che abbia nel proprio repertorio di movimenti degli elementi, plastici e tecnici, che lo rendono particolarmente spettacolare nella pratica.

Michele, 19 anni, *traceur* italo-albanese. Ha iniziato con i corsi in palestra, lasciati dopo poco tempo, considerandoli eccessivamente costosi. Anche se è rimasto in ottimi rapporti con il gruppo di praticanti con cui ha iniziato, ama allenarsi da solo.

Simo, 25 anni, *traceur* di Marghera, nonostante sia “orgogliosamente” radicato nel suo quartiere veneziano, per amicizia con diversi dei *traceur* di Padova spesso si allena in città e, allo stesso modo, invita e riceve visite, organizzando anche allenamenti congiunti tra i gruppi delle due città venete.

Stephan, *traceur* di Amburgo. Durante il periodo della ricerca è stato in Italia per tre volte per workshop ed eventi in cui era stato chiamato e, ogni volta, è passato in regione (ospitato a Padova o a Vicenza) per qualche allenamento con i praticanti conosciuti in meeting europei.

Slackline

Alberto, 22 anni, ha iniziato con lo *slacklining* in Calabria, dove è nato, ma la passione è cresciuta esponenzialmente arrivando a Padova, dove ha trovato una comunità con cui condividere la disciplina.

Anna, 21 anni. Coinquilina di Teo, ha iniziato in questi anni ad avvicinarsi allo *slacklining*, colpita dalla passione dell'amico e approfittandone per momenti di festa e di socialità.

Annalisa, 25 anni, *liner* e acrobata di tessuti aerei, oltre che insegnante di yoga. Ha un approccio alle discipline molto personale, che potremmo definire quasi mistico, di ricerca di sensazioni di pace e di tranquillità.

Clo, 24 anni, è nata a Verona e, come tante e tanti, trasferitasi a Padova per meglio frequentare l'Università, ha iniziato la disciplina da un paio di anni, all'inizio del periodo di campo si considerava una principiante.

Dames, 41 anni. Uno dei "pionieri" della disciplina a Padova e in Italia, è considerato, anche per l'età, un punto di riferimento, anche se sono sempre più rari i suoi allenamenti. Fotografo, ha realizzato dei progetti artistici sullo *slacklining*.

Giacomo, 22 anni, *liner* friulano, coinquilino di Alberto, con cui condivide anche il corso di studi, oltre alla pratica dello *slacklining*. Ha iniziato dopo l'amico, ma cerca di rimediare non perdendo occasioni per allenarsi, ottenendo a detta di molti risultati molto velocemente.

Golia, 28 anni. Trentino, amante della montagna, si è avvicinato allo *slacklining* a partire dall'alpinismo. Trasferito a Padova per motivi di studio, senza mai del tutto trovarsi a proprio agio con la "caoticità" della città.

Maffo, 29 anni. Uno dei primi *liner* della regione, ormai praticante da oltre 10 anni, dopo Dames ed è da molti considerato il più bravo e conosciuto tra gli altri praticanti italiani ed europei. Ha negli anni partecipato a meeting e convention in diverse nazioni: tra queste, la più recente è quella di cui va più fiero: Beijing nel 2017.

Michele, 28 anni, *liner* e psicologo, amante della montagna e di tutte le sue attività sportive, è stato, insieme a Dames e Maffo tra i primi *liner* in assoluto a Padova, ed è ancora oggi tra i più abili.

Paola, 24 anni, *trickliner* di Bologna, è una *liner* esperta, particolarmente appassionata delle acrobazie e dei salti sulla *trickline*, che non si limita a sperimentare nelle palestre, con materassi di protezione, ma anche, in modo più inusuale, nei parchi e all'aria aperta.

Polle, 22 anni, nato a Sfax, vive a Padova sin dalle scuole elementari. Lavora nel negozio del padre, facendo consegne. *Liner* inesperto ma molto appassionato, tanto da prendersi delle pause dal lavoro, parcheggiando velocemente il furgone e unendosi per qualche minuto con gli altri ragazzi durante i loro allenamenti.

Saverio, 28 anni, *liner*. Nonostante sia taciturno e riservato, è stato (al pari di Teo) preziosissimo nel mio lavoro, seguendomi e aiutandomi nei primi momenti delle relazioni. Arriva a praticare la *slackline* dopo una lunga serie di altri sport e attività, dal canottaggio al surf, dallo *skating* alla giocoleria a differenti sport di squadra. Vicino ai movimenti sociali per il diritto all'abitare, ha una spiccata sensibilità politica che cerca di applicare anche allo *slacklining*.

Teo, 26 anni, studente di medicina, è nato nella provincia padovana e vive in città da quando è all'università. È uno dei *liner* più assidui, ed è anche il praticante che viene sempre scelto per intervenire alle richieste di spiegazioni o nelle discussioni che quotidianamente possono avvenire durante la pratica, siccome è, come lui stesso ha detto, “quello con più parlantina, posso rincoglionire tutti”.

Yaza, 25 anni, marocchino, vive a Verona dagli 8 anni, per poi trasferirsi in Arcella. Amante della montagna, è tra i *liner* più preparati tecnicamente, anche nella preparazione fisica alla disciplina.