Roma Tre

Corso di Dottorato di Ricerca in CULTURE, PRATICHE E TECNOLOGIE DEL CINEMA, DEI MEDIA, DELLA MUSICA, DEL TEATRO E DELLA DANZA, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre

XXXVIII CICLO

Il ruolo delle nuove tecnologie digitali del suono e dell'immagine nei processi di rigenerazione e spettacolarizzazione degli spazi urbani. Il caso dell'ex Mattatoio di Testaccio

Dottoranda: Ilaria De Sanctis
Tutor: Prof.ssa Lara Conte
Co-tutor: Prof. Luca Aversano
Coordinatrice: Prof.ssa Ivelise Perniola

Indice

Abstract **7**

Introduzione metodologica **9**

Abbreviazioni **23**

Sezione I. Ecologie della rigenerazione **25**

Capitolo I. Prospettive teoriche sulla rigenerazione urbana **27**

1. Leggere la città contemporanea tra complessità e decentramento 27
2. Ambienti residuali. Questioni terminologiche e normative 33
   - 2.1. Recupero e rigenerazione nelle arti performative 33
   - 2.2. Aspetti normativi sulle politiche per i *brownfields* 36
3. Modelli di rigenerazione culturale (musei, spazi ibridi, periferie) 42
   - 3.1. Il percorso del riuso dagli spazi indipendenti americani ai progetti museali *culture-led* 42
   - 3.2. Spazi ibridi in Europa 45
   - 3.3. La rigenerazione culturale dei Mattatoi in Europa e in Italia 47
   - 3.4. Musei civici e Fondazioni in Italia 50
   - 3.5. Luoghi periferici e contatto con il territorio 52
4. Aperture: partecipazione dal basso, ascolto e pratiche di cura 56

Capitolo II. Rigenerazione urbana e pratica artistica **61**

1. Il panorama artistico italiano tra forme dell'autogestione, associazionismo ed esempi di mediazione 61
2. Nuove forme di elaborazione della città post-industriale. Il territorio tra scarto e relazione 68
3. Performatività della rovina 74

Sezione II. Suono e spazio pubblico. Approcci e teorie per una rigenerazione mediata dai paradigmi dell'ascolto urbano **77**

Capitolo III. Suono, ambiente e paesaggi della città contemporanea **79**

1. Genealogie e contaminazioni tra suono, arte e ambiente 79
   - 1.1. Composizione di un quadro teorico 79
   - 1.2. Tappe espositive 82
   - 1.3. Suono e ambiente 85
   - 1.4. Dalla spazializzazione del suono nell'avanguardia elettronica all'installazione sonora ambientale 89
2. Ambienti della città. Suonare paesaggi urbani residuali o industriali 96

Capitolo IV. Rileggere i territori urbani attraverso i principi del *soundscape* **113**

1. Prospettive scientifiche e umanistiche sull'ecologia acustica 113
2. Pratiche artistiche e strategie di intervento nello spazio urbano attraverso le tecnologie del suono 121

2.1. L'installazione come elemento di rottura 121
2.2. Mappe sonore, *soundwalk* e protocolli 124
2.3. Tecnologie di registrazione: i microfoni binaurali 127
3. Acustiche della città: voce, *agency* e spazi marginali 129
3.1. Per un ascolto allargato del *soundscape* (voci della città) 129
3.2. *Agency* sonora 132
3.3. Ascoltare la città e i paesaggi dello scarto 134

Sezione III. L'ex Mattatoio di Testaccio. Prospettive storico artistiche, tra linguaggi performativi, musicali e forme della rigenerazione 139

Capitolo V. Presentazione del caso di studio 141

1. Un'introduzione sull'assegnazione istituzionale degli spazi 141
2. Rileggere il passato industriale attraverso le fonti 147

Capitolo VI. Anni Settanta. Prime conquiste dei luoghi dell'industria 154

1. Il dibattito sul riuso e sull'archeologia industriale: 1975-1977 154
2. *Operazione Roma Eterna*, le esperienze all'Ostiense e al Testaccio 165
3. Parentesi sonora di un meraviglioso urbano. *Mattatoio rock & jazz* 174

Capitolo VII. Anni Ottanta. Video, musica e mostre 182

1. Miseria '81, Mister Fantasy e *Città del video* 182
1.1. Miseria '81. Festival Internazionale dei Nuovi Poveri 182
1.2. Mister Fantasy. Musica da vedere 189
1.3. Estate Romana 1983: *Città del Video* 191
2. Due mostre e due realtà: *Cinque Miliardi di anni* e *Testaccio* 195
2.1. L'ipotesi del Museo della Scienza e della Tecnica 195
2.2. Archivi esposti nella Polisportiva Cherubini 198

Capitolo VIII. Anni Novanta. Mutamenti ed utopie 203

1. La Scuola Popolare di Musica di Testaccio 203
1.1. Già dall'alba del 1975 203
1.2. La Banda della SPMT tra manifestazioni istituzionali e cultura popolare 209
1.3. La SPMT al Mattatoio: il "Motore" della musica 219
2. Villaggio Globale: autogestione e riuso dello scarto industriale 227
2.1. Da Radio Città Aperta all'ex Borsa 227
2.2. Per un uso pubblico e solidale del Campo Boario 239
3. Su Stalker 244
3.1. Inizi 244
3.2. Al Campo Boario 250

Sezione IV. Applicazione sul campo delle tecnologie per la costruzione dell'archivio 259

Capitolo IX. Aspetti progettuali, dispositivi e protocolli 261

1. Analisi dello spazio 261
1.1. Perimetro di indagine, studio del territorio e della cartografia sociale 261

1.2. Presentazione della ricerca agli spazi 264
2. Composizione dei materiali per l'archivio sonoro 265
2.1. Scelte e criteri per la formulazione delle interviste e per l'acquisizione delle fonti orali. 265
2.2. Tecnologie integrate per le interviste 267
2.3. Tecnologie integrate per la campagna di misurazione *soundscape* 268
3. Campionatura e analisi del paesaggio sonoro attraverso gli strumenti della *soundwalk* e dei questionari standardizzati..... 270
3.1. Strumenti (*soundwalk* e questionari) 270
3.2. Acquisizione dei dati attraverso un approccio multidisciplinare al *soundscape* 274

Annex. Allegati e tavole 281

Annex A. Fonti e documenti 283

Annex B. Tavole e materiali d'archivio 309

Annex C. Archivio dei suoni e della memoria orale 439

Annex D. Risultati e aspetti tecnici dell'analisi sul *soundscape* 440

Bibliografia ragionata 449

Abstract

La ricerca si propone di analizzare il tema della rigenerazione urbana in relazione alle pratiche artistiche contemporanee, con attenzione al valore del suono e della memoria orale intesi come strumenti di attivazione del territorio. L'indagine ha assunto come caso di studio l'ex-Mattatoio di Testaccio (Roma) e ha esplorato le interconnessioni tra spazio fisico, identità storica e forme performative. L'obiettivo centrale è stato quello di offrire una nuova chiave di lettura dell'ambiente attraverso la dimensione dell'ascolto. Il lavoro si è concretizzato nella creazione di un archivio dei suoni e della memoria orale concepito come un dispositivo sperimentale per l'avvio di forme di rigenerazione culturale e immateriale. In questa prospettiva, la costruzione dell'archivio ha integrato due traiettorie metodologiche principali. Da un lato l'analisi del paesaggio sonoro in chiave partecipativa, dall'altro la raccolta delle testimonianze delle comunità locali e dei soggetti coinvolti nelle forme di riuso, finalizzata alla riattivazione della memoria come componente integrante del paesaggio sonoro e dell'eredità territoriale. La ricerca ha infatti permesso di ricostruire le trasformazioni socioculturali del sito, ricomponendo un tessuto di testimonianze di chi ha vissuto il cambiamento del complesso dalla funzione storica di luogo di lavoro alla sua attuale natura di polo di aggregazione artistica e popolare. In merito alla restituzione dei risultati, il lavoro può aprire a diversi sviluppi futuri. Tra le ipotesi percorribili, si delinea la possibilità di articolare percorsi espositivi o interventi installativi che restituiscano alla collettività i materiali e le memorie raccolte nella loro collaborazione.

Introduzione metodologica

Inquadramento istituzionale della ricerca e obiettivi

La ricerca si inserisce all'interno del *curriculum* promosso dalla Fondazione Rome Technopole[1] attraverso il Flagship Project n. 2, impegnato sui temi della rigenerazione urbana e della *digital transition* secondo più declinazioni disciplinari e in relazione al contributo delle tecnologie. Il lavoro è stato inoltre sostenuto dall'Azienda Speciale Palaexpo[2], incrementando il dialogo tra Università, istituzioni culturali e territorio, in coerenza con gli obiettivi del quadro del PNRR. In questo contesto, lo studio adotta le coordinate teoriche e metodologiche delle discipline umanistiche declinate secondo la prospettiva specifica della storia dell'arte, pur mantenendo uno sguardo transdisciplinare. La ricerca si focalizza sulle pratiche performative capaci di agire nel tessuto urbano, indagando come l'integrazione delle tecnologie sonore possa contribuire ad una risignificazione degli spazi della città. Nello specifico, lo studio esamina il ruolo delle tecnologie nei processi di rigenerazione di ambienti ex industriali, approfondendo il caso dell'ex Mattatoio di Testaccio. L'obiettivo centrale della ricerca è stato la costruzione di un archivio del suono e della memoria orale, impostato su una duplice indagine che ha coinvolto lo studio dell'acustica ambientale (*soundscape*) e la raccolta di testimonianze orali sulle trasformazioni del contesto territoriale. Tale approccio ha voluto assumere la dimensione acustica come un mezzo trasversale capace di attivare una conoscenza del luogo veicolata dall'udito, fondendo insieme il recupero dell'eredità culturale e la ricerca scientifica. Su queste basi, la ricerca ha di conseguenza definito una metodologia operativa incentrata sull'uso del suono come mediatore di una rigenerazione immateriale. Attraverso l'analisi del *soundscape* e il recupero delle fonti orali si è intrapreso un nuovo processo di lettura dell'ambiente che ne ha valorizzato le trasformazioni e le forme di riuso. Contestualmente, la ricerca sul campo ha contribuito a identificare un modello di lavoro basato da un lato sull'analisi del paesaggio sonoro come indice situato delle trasformazioni in atto e dall'altro sulla salvaguardia della memoria ai fini della valorizzazione culturale dei luoghi. Ciò ha permesso di

[1] La Fondazione Rome Technopole, istituita nel 2022, è un progetto di innovazione culturale finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca nell'ambito del PNRR (Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza), con il sostegno del piano Next Generation EU e della Regione Lazio. L'iniziativa vede la partecipazione di più istituzioni accademiche – con Sapienza Università di Roma nel ruolo di ente capofila (Hub) e le Università degli Studi Roma Tre e Tor Vergata quali partner strategici – unitamente a centri di ricerca e realtà imprenditoriali. L'attività scientifica, orientata all'implementazione tecnologica in settori chiave, è coordinata attraverso una struttura operativa articolata in *Spoke* (nodi tematici) e *Flagship Project* (progetti bandiera), con un orizzonte temporale di attuazione delle attività finanziate fissato al 2026.

[2] L'Azienda ha sostenuto la ricerca attraverso un protocollo di intesa sottoscritto da entrambe le parti, approvato dal Collegio del medesimo corso di Dottorato e dal Dipartimento di Filosofia Comunicazione e Spettacolo, rinnovato da dicembre 2023 a fine 2025.

guardare all'archivio[3] non solo come esito documentario del processo di ricerca, ma come supporto conoscitivo delle trasformazioni urbane e ambientali, passate e in corso. In sintesi, l'insieme dei protocolli coinvolti e adottati rimane idealmente trasferibile ad altri contesti e ambiti di intervento, risultando applicabile a una molteplicità di luoghi ibridi della città post-industriale caratterizzati da stratificazioni di usi e pratiche sociali. Sotto questo profilo, il modello di analisi si presta a essere esteso anche zone eterogenee e periferiche coinvolte in altre progettualità istituzionali[4], affiancando ai processi di riqualificazione strutturale per la creazione di *hub* forme di rigenerazione culturale mediate dall'ascolto.

Direttive teoriche e metodologiche su rigenerazione e suono

— Sezione I. Rigenerazione: come declinare il tema della rigenerazione urbana secondo una lettura umanistica e legata alle pratiche performative

Le linee di ricerca individuate hanno indirizzato la divisione del corpo della tesi in quattro *Sezioni* tematiche contribuendo così alla definizione delle principali direttrici teoriche che chiariscono le scelte metodologiche. Di seguito, si andranno sinteticamente a presentare con l'obiettivo di offrire uno sguardo sui processi di analisi adottati. Nella *Sezione I* si indaga il tema della rigenerazione urbana in chiave multidisciplinare con particolare attenzione alle pratiche performative. In questa traiettoria, vengono tematizzate le forme di trasformazione e di attraversamento degli spazi prodotte o mediate dalle esperienze artistiche contemporanee. In primo luogo, l'attenzione si è posta sul paradigma del decentramento come prassi metodologica per la ricerca storico-artistica[5], orientata al recupero di contesti marginalizzati e alla messa in discussione delle gerarchie consolidate. In tale cornice, la città contemporanea viene letta come un territorio plurale e stratificato, attraversato da molteplici modelli evolutivi non ascrivibili a un solo quadro interpretativo o concettuale[6]. Da questa impostazione, è stato analizzato il valore produttivo dello scarto all'interno di riferimenti teorici riconducibili alle estetiche ecologiche, femministe e post-umaniste[7], da cui è emersa la dimensione più positiva e produttiva legata

[3] Nostri riferimenti teorici sulle forme dell'archivio nelle arti contemporanee sono: H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October", v. 110, 2004; S. Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos, New York, 2009 e A. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Monza 2017; M. Majorino, M.G. Mancini, F. Zanella (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2022.

[4] Ad esempio un'analisi della componente uditiva territoriale può essere realizzata anche come affiancamento a forme di intervento strutturali, come quelle attualmente in corso nell'area di Pietralata nell'ambito delle linee di intervento della Fondazione Rome Technopole.

[5] Si veda il contributo di E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Officina Libraia, Roma 2019 e B. Di Marino, *Decentramenti. Una teoria periferica delle arti*, Bordeaux Edizioni, Roma 2021.

[6] Cfr. C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

[7] Cfr. b. hooks, *Elogio del margine*, in M. Nadotti (a cura di), *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu, Napoli 2020, D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. Nero, Roma 2023 e V. Shiva, *Uncentred*

alla performatività del residuo e alla resistenza del "margine" come scelta o collocazione politica. Lo sguardo si è poi progressivamente spostato sull'interpretazione degli ambienti industriali dismessi come luoghi portatori di significati disponibili, capaci di innescare processi di immaginazione, negoziazione e riappropriazione sociale. In questo senso i territori dello scarto[8], nella loro pluralità di declinazioni terminologiche[9], vengono letti non soltanto come esiti del progresso urbano, ma come contesti in cui la dimensione materiale del residuo può assumere un ruolo generativo, aprendo a pratiche di riattivazione e alla produzione di senso. Il tema del recupero viene dunque richiamato come paradigma delle arti della post-modernità[10], evocando le strategie di riattivazione come prassi per superare la dimensione della perdita e della "fine". Parallelamente, nella prospettiva di evidenziare le strategie urbane di ripristino dei luoghi residuali, si è proposto un affondo sui sistemi di *governance* attraverso l'analisi del quadro normativo per la gestione dei siti dismessi[11], che ha evidenziato la frammentazione di un sistema analitico universale e la conseguente necessità di formulare ipotesi integrate fondate su approcci collaborativi. Successivamente, in linea con quanto esposto, è stato condotto uno studio sulle strategie di riuso a trazione culturale[12] nella finalità di tracciare una genealogia e una casistica sui processi di riconversione degli spazi dismessi per l'arte contemporanea utile a inquadrare il caso di studio. La ricerca propone una mappatura che articola il riuso degli spazi abbandonati per scopi legati alla ricerca artistica: dal ripristino adattivo dei grandi impianti industriali per scopi museali, alla nascita di centri ibridi dedicati alla sperimentazione performativa e all'attivazione di luoghi decentrati o periferici attraverso il coinvolgimento attivo delle comunità.

In questa parte del lavoro, il tema della rigenerazione è stato contestualizzato nella cornice teorica che dialoga con le pratiche dell'arte pubblica[13] a metà dei confini disciplinari tra arti visive e architettura, mettendo a fuoco alcune delle pratiche dei collettivi nati a cavallo degli anni Novanta e orientate alla costruzione di nuove forme di spazio condiviso. Ad esempio, sono stati evidenziati i tentativi di trasformazione urbana iniziati dalle esperienze sviluppate in Italia tra anni Ottanta e Duemila, con particolare attenzione alle forme di autogestione, ai processi di mediazione tra istituzione e pubblico e alle configurazioni associative radicate nel territorio, includendo modelli progettuali consolidati come quello di Nuovi Committenti. A conclusione di questo *excursus* sono stati chiariti i

paradigms. From monocultures to diversity, in G. De Finis (a cura di), U*ncentred paradigms. Il paradigma del non-centro*, Castelvecchi, Roma 2024.

[8] Si rimanda alla definizione offerta in: A. Berger, *Drosscape. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York 2007.

[9] Cfr. anche G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2005.

[10] Cfr. A. Jones, M. Buskirk, *The Year in 'Re-'*, in "Artforum", Dicembre, New York 2013.

[11] Cfr. M. Passalacqua, A. Fioritto, S. Rusci, *Ri-conoscere la rigenerazione. Strumenti giuridici e tecniche urbanistiche*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2018.

[12] Affrontata da: G. Evans, *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration*, in S. Miles, R. Paddison (dir.), *Culture-Led Urban Regeneration*, Routledge, London-New York 2007.

[13] Cfr. A. Pioselli, *L'arte nello spazio pubblico. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015; R. Pinto, C. Guida, *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica in Italia*, Postmedia books, Milano 2022.

termini di relazionalità e partecipazione, partendo da alcuni casi di esperienze internazionali come quella di Multiplicity e argomentando gli aspetti legati alla performatività della rovina[14] nella prospettiva di evocare memorie, usi e potenzialità latenti dei luoghi dello scarto. In tutte queste direzioni, si è tentato di analizzare come il residuo e il resto materiale del passato industriale divengano indicatori di possibilità operative e simboliche entro cui le pratiche artistiche possono inserirsi e agire, predisponendo, in tal senso, una strada interpretativa applicabile anche alla lettura del caso dell'ex Mattatoio di Testaccio.

— Sezione II. Suono: come considerare le ecologie acustiche e le pratiche sonore per l'attivazione di processi sul territorio

La seconda *Sezione* affronta invece il rapporto tra suono, spazio e ambiente, orientandolo verso le pratiche di intervento che definiscono le modalità di riconversione degli spazi urbani. In questo contesto, la costruzione del quadro di riferimento è stata sostenuta da attività di ricerca svolte presso l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique di Parigi e lo Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe, con l'intento di restituire un contesto interdisciplinare sull'uso del suono nelle sperimentazioni artistiche contemporanee. In quest'ottica, si sono seguite le iniziative del PRIN Art Sound Environment[15] che hanno contribuito a mettere a fuoco la dimensione ambientale del suono e il rapporto tra processi artistici per l'attivazione dei territori. Per arrivare a chiarire in che modo le *sonic methodologies* possono diventare funzionali alla risemantizzazione degli spazi, in primo luogo, è stato necessario introdurre il dibattito teorico di riferimento[16] che colloca il suono entro genealogie eterogenee e in un campo di confine tra musica e arti visive. A partire da questa premessa, si sono analizzati i processi di spazializzazione del suono nelle avanguardie, il legame con l'architettura[17] e le sperimentazioni legate alla musica elettronica, dove l'evoluzione delle tecnologie di registrazione e di diffusione (sistemi multicanale, altoparlanti, microfonazione, sintesi) ha reso progressivamente possibile trattare l'acustica come fenomeno spaziale e localizzato. Nel passaggio dalle prime formalizzazioni in ambienti interni a quelle in contesti esterni, lo spazio viene infatti assunto come elemento determinante dell'esperienza estetica, incidendo sulla percezione e sul rapporto di reciprocità tra spazio e risonanza (*aural architecture*). L'estensione della sperimentazione sonora e musicale verso contesti urbani ha costituito un ulteriore snodo di analisi, perché ha introdotto l'*environment* come campo di lavoro in cui si intrecciano configurazioni artistiche, ascolto *in situ* e condizioni d'uso dello

[14] Cfr. S. Murray, *Performing ruins*, Palgrave Macmillan, London 2016.

[15] Si rimanda al sito: https://ase.uniroma3.it/.

[16] Cfr. S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-London 2009 e A. Licht, *Sound Art Revisited*, Bloomsbury Academic, New York-London 2019.

[17] Cfr. B. Blesser, L.R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2007 e C. Darò, *Avant-gardes sonore en architecture*, Le Presses du Réel, Dijon 2013.

spazio pubblico. È in tale scenario che si colloca l'analisi proposta sui *soundscape studies*[18] con le relative ricerche declinate in ambito europeo[19], che hanno a loro volta sviluppato i primi prototipi di installazione sonora per il miglioramento acustico dei sistemi urbani[20]. Da questo orizzonte teorico, la ricerca offre un ulteriore affondo sui paesaggi della città, assumendo contesti diversi come casi-limite presenti nei linguaggi artistici contemporanei; tra spazi naturali e cavità, in cui il luogo agisce modellando il suono secondo le caratteristiche fisiche, o spazi dell'industria e del lavoro, dove il suono si configura come memoria e segno della temporalità produttiva. Entro questa progressione, vengono altresì considerate le installazioni urbane con dimensione ambientale come elementi capaci di attivare relazioni tra suono e sedimentazioni spaziali e temporali, intervenendo sulle condizioni ambientali in modo operativo.

Lo studio è stato complessivamente impostato per esplicitare i diversi approcci relativi ai *sound studies*, i quali vengono messi a confronto per chiarire il posizionamento multidisciplinare in cui si colloca la ricerca. Una prima direzione è utile a sottolineare le differenze tra i campi di studio e gli aspetti concettuali-culturalisti[21] da quelli materialisti e analitici[22], con i diversi indirizzi tra un campo più umanistico e uno più coerente con la ricerca scientifica. In entrambi la modalità di conoscenza diventa possibile attraverso l'attivazione di canali estetici e percettivi per un ascolto consapevole e "affettivo"[23] nella prospettiva di superare la prospettiva anti-rumore tipica degli studi sul *soundscape*[24]. A questo punto, vengono richiamati i dispositivi e le procedure che consentono una descrizione tracciabile e confrontabile dell'ambiente acustico, includendo misure, indicatori e protocolli di standardizzazione, con un'attenzione specifica alle ricadute psicoacustiche e alle pratiche di raccolta dati formalizzate nel quadro del *soundscape approach* (ISO 12913). Per questo motivo, è ripresa la tassonomia dei tre modi di ascolto – ascolto di sfondo (*background listening*), ascolto in prontezza (*listening-in-readiness*), ascolto in ricerca (*listening-in-search*) – evidenziando i gradi diversi di attenzione con cui un soggetto si connette al paesaggio acustico. Questa articolazione interdisciplinare, che connette ambiti scientifici e umanistici, ha permesso di trattare l'ascolto come strumento di conoscenza progettuale utile a

[18] I testi principali sono: R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, trad. it. Ricordi, Milano 2022 e B. Truax, *Acoustic Ecology and the World Soundscape Project*, in M. Droumeva, R. Jordan (dir.), *Sound, Media, Ecology*, Palgrave Macmillan-Springer, Cham 2019.

[19] B. Delage, *Paysage sonore urbain, Ministère de l'environment et du cadre de vie*, Plan Construction, ricerca n. 79-27, Paris 1979.

[20] Cfr. P. Mariétan, *L'Environnement sonore. Approche sensible, concépts, modes de représentation*, Champ social, Nîmes 1997.

[21] J. Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, London 2003 e S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-London 2009.

[22] Cfr. A. Kanngieser, *A Proposition Toward a Politics of Listening (Geographies and Atmospheres)*, in A.a. V.v., *Invisible Places. Sounding Cities*, Jardins Efémeros, Viseu 2014 e C. Cox, *Sonic flux. Sound, art and metaphysics*, Chicago Press, Chicago 2016.

[23] Cfr. U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes. A Guide to Listening for Landscape Architecture and Urban Design*, Routledge, New York-London 2024.

[24] Come spiegato in B. Truax, *Acoustic Ecology and the World Soundscape Project*, in M. Droumeva, R. Jordan (dir.), *Sound, Media, Ecology*, Palgrave Macmillan-Springer, Cham 2019.

strutturare fasi di osservazione, descrizione e confronto. Infatti, la rielaborazione dei tre modelli[25] – ascolto come affetto, ascolto come comunicazione, ascolto come ricerca estetica – viene assunta come ulteriore paradigma per l'analisi del *soundscape* urbano. Nell'insieme, il quadro riportato dagli studi ha consentito di introdurre le funzionalità delle *sonic methodologies*[26] come una "somma" di processi operativi capaci di legare il contesto teorico agli strumenti e alle procedure. In questa cornice, l'installazione è stata poi analizzata come indice di rottura[27] e di modificazione dell'esperienza acustica, ovvero come un nuovo elemento di frattura con i rumori dominanti. Da questa direttiva, la creazione di mappe sonore (*sound map*) è stata inoltre interpretata non soltanto come tecnica di catalogazione, ma come pratica di scrittura dei territori e come archivio dei luoghi, a cui possono sommarsi anche materiali narrativi includendo, quando pertinente, dimensioni testimoniali e memorie, in un orientamento che problematizza approcci estrattivi e puramente quantitativi[28]. In continuità a tali metodologie operative, la *soundwalk* è convocata come procedura replicabile e normata secondo modelli universali, nella quale la raccolta delle impressioni e la strutturazione dei momenti di confronto concorrono a rendere descrivibile l'esperienza ambientale entro paradigmi ben definiti[29]. Tra gli strumenti per l'intervento diretto sui territori vengono infine presentate le tecnologie binaurali e le fasi di raccolta e di campionatura di elementi audio, utili sia alla costruzione di *database* sia alle successive fasi di analisi. La sequenza operativa che conduce dall'inventario acustico del sito alla caratterizzazione e all'individuazione di opportunità progettuali costituisce, in questo senso, la traiettoria metodologica entro cui si colloca anche la declinazione pratica applicata sul caso studio del Mattatoio realizzata al fine di comporre gli elementi integrati nell'archivio.

Impostazione della ricerca sul Mattatoio

— Sezione III. Come ricostruire un percorso storico-critico sul caso di studio tenendo conto della molteplicità delle fonti e degli aspetti culturali

La terza *Sezione* si concentra sulle forme di riuso dell'ex Mattatoio sviluppatesi tra la seconda metà degli anni Settanta fino alle trasformazioni avvenute negli anni Novanta, con riferimento ai linguaggi performativi, artistici e musicali che hanno coinvolto lo spazio dal momento della dismissione (1975) o come teatro o nella progettazione di modelli di rigenerazione. L'approccio metodologico ha previsto

[25] Cfr. U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes. A Guide to Listening for Landscape Architecture and Urban Design*, cit.

[26] Cfr. M. Bull, M. Cobussen (dir.), *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, Bloomsbury Academic, New York-London 2021.

[27] Secondo la lettura che ne dà J. Lacey, *Sonic Rupture. A Practice-led Approach to Urban Soundscape Design*, Bloomsbury Academic, New York-London 2016.

[28] Cfr. S. Voegelin, *Sonic Methodologies of Sound*, in M. Bull, M. Cobussen (dir.), *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., e L. Pisano, *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Meltemi, Milano 2017.

[29] Cfr. L.J. Drever, *Listening as Methodological Tools: Sounding, Soundwalking, Methods*, in M. Bull, M. Cobussen (dir.), *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit.

processi di ricostruzione e di analisi più tradizionali (ricerca documentale, spoglio delle riviste, ricostruzione filologica), integrando fonti visive e testuali, sia di natura pubblica che privata[30].

Da un punto di vista relativo all'impostazione e alla composizione delle fonti orali, queste sono state suggerite da un approccio pertinente all'indagine storico-artistica che si è privilegiata rispetto all'impostazione sociologica. Pertanto, l'indicazione è stata fornita dall'uso delle interviste orali come strumento critico per l'attivazione di processi narrativi decentrati per la storia dell'arte[31]. In tale prospettiva, la fonte orale è stata intesa sia come strumento per la costruzione e la trasmissione di testimonianze sia per la conservazione di memoria. Le scelte che hanno guidato il lavoro operativo sono state impostate a partire da un confronto con le esperienze artistiche che hanno formalizzato l'uso dell'archivio sonoro secondo pratiche e registri differenti. Il confronto è stato assunto come quadro di riferimento per ricavare indicazioni tecniche e aperture metodologiche utili alla definizione delle modalità di ordinamento e di presentazione dei contenuti. L'oralità viene quindi trattata come mezzo di accesso a memorie, lessici, contenuti, attribuzioni di senso e forme di esperienza non tracciate nelle fonti tradizionali. Per la conduzione del lavoro, si sono preventivamente analizzati una rosa di progetti già avviati con lo scopo di chiarire quali strategie e quali casi di studio risultassero più coerenti con il disegno complessivo della ricerca. Tra questi si ricorda Vocisullarte[32] (2016) avviato come progetto PRIN dall'Università La Sapienza di Roma, il progetto Archivio Parlante Voci dell'Arte Contemporanea dall'Archivio Crispolti[33] (2019) realizzato con il contributo dell'Italian Council, e Arte Povera Domani (2020) diretto dal Centro di Veneria Reale di Rivoli. Tra gli esempi di archivio sonoro è stato preso in considerazione anche il materiale eterogeneo presente nel progetto MPDS Audio Archive[34] condotto dall'Associazione Zerynthia di Dora Stiefelmeier e Mario Pieroni, nella prospettiva di unire alla raccolta di voci anche elementi derivati dalla ricerca sulle sonorità e gli elementi acustici. Inoltre, sono state considerate le ricerche sull'archivio inteso come forma partecipata. In questo contesto, si sono tenuti come riferimento un secondo insieme di progetti che, seppur con finalità differenti, hanno contribuito a orientare la ricerca. Tra questi si ricordano il progetto dell'Archivio Diaristico Nazionale[35] (1984), la sezione Scene da un Patrimonio dell'ICCD[36] (2021), ma anche la proposta di Home Movies[37] della Cineteca di Bologna, da intendere come esempi di raccolta "dal basso" per il recupero di documenti privati non presenti nelle fonti istituzionali e per l'attivazione di reti territoriali. Di riferimento è

[30] Per l'elenco degli archivi consultati si rimanda all'elenco delle *Abbreviazioni* a pp. 23-24.

[31] C. Lonzi, *Autoritratto*, Abscondita, Milano 2017. Si veda in merito L. Conte, V. Fiorino, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Edizioni ETS, Pisa 2011.

[32] Cfr. I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, Campisano Editore, Roma 2020, il cui progetto è disponibile al sito: http://www.museolaboratorioartecontemporanea.it/vocisullarte/.

[33] Si veda: https://www.archiviocrispolti.it/archivio-parlante/.

[34] Accessibile online: https://www.mpdsaudioarchive.org/ricerca/.

[35] Consultabile all'indirizzo: http://archiviodiari.org.

[36] Cfr. anche ICCD - Scene da un patrimonio.

[37] Per un approfondimento: https://www.homemovies.it.

ugualmente il caso dell'Archivio Sonoro di Comunità di San Cesario di Lecce[38], allestito nell'ex Distilleria De Giorgi o il progetto Voci della Snia Viscosa realizzata dal Centro di Documentazione Maria Baccante di Roma[39]. Più in generale, questi esempi hanno aiutato nell'indicare come la testimonianza privata possa essere assunta come risorsa documentaria, alimentando il dialogo con la collettività e creando, allo stesso tempo, nuove forme di adesione e di partecipazione ai processi narrativi e documentali dei luoghi.

Per quanto riguarda la presentazione del caso studio, per iniziare, lo spazio è stato restituito nella sua attuale configurazione, tra forme istituzionali e autogestite[40], per poi richiamare un immaginario passato relativo all'attività industriale della rovina. Per ricostruire la storia del complesso fino al momento della dismissione (1975) si è condotta un'analisi attraverso l'incrocio di fonti documentali, testimonianze orali e iconografiche[41]. Le prime sono relative ai materiali provenienti dagli archivi istituzionali del patrimonio come gli Archivi di Ateneo[42], l'Archivio Storico Capitolino, l'Archivio Centrale dello Stato e quelli della Sovrintendenza ai Beni Culturali[43]. Su questa direttiva, si è eseguito anche lo spoglio della rivista "Capitolium", che ha accompagnato le attività dello stabilimento fino alla chiusura e alla nascita del nuovo Centro Carni, e di giornali attivi nel tessuto sociale del Rione come "L'Unità". Le fonti orali sono state invece raccolte attraverso la conduzione di interviste semi-strutturate agli ex operai, che hanno offerto snodi importanti sulla fase di chiusura e sulla trasformazione del sito. Quanto i materiali visivi, sebbene il repertorio iconografico relativo al Mattatoio sia prevalentemente composto da fotografie di natura architettonica, si sono favoriti i materiali capaci di evocare una lettura trasversale del territorio. In questo contesto, l'analisi si è concentrata sui nuclei archivistici della Fondazione Primoli e dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. L'obiettivo di questo primo momento di indagine non è stato dunque quello di comporre una mappatura esaustiva dei materiali, bensì proporre un approccio alla storia del luogo fondato sull'intersezione di molteplici indicazioni metodologiche con lo scopo di riattivare aspetti relativi all'immaginario di una città passata.

[38] Cfr. O. Di Domenico, I. Panarese, *Archivi partecipati e archivi di comunità: il caso dell'Archivio Sonoro di Comunità di San Cesario (LE)*, "Piano B. Arti e Culture Visive", v. 9, n. 1, 2024, pp. 23-45. Si veda inoltre: https://archiviostorico.comune.lecce.it/archivio-storico/.

[39] Cfr. E. Baffoni, *Le voci della Snia. Storie della Cisa Viscosa di Roma*, Bordeaux, Roma 2024 e il link: https://www.archivioviscosa.org/.

[40] Il complesso mantiene strutturalmente la sua identità storica anche a seguito degli interventi di riqualificazione che hanno contribuito alla trasformazione del luogo da stabilimento produttivo a centro culturale. Al suo interno si trovano numerose realtà, tra istituzionali e non-istituzionali, fra cui: la Facoltà di Architettura dell'Università Roma Tre, l'Azienda Speciale Palaexpo, la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, il Centro Anziani Testaccio, la Città dell'Altra Economia, l'Associazione Senzaconfine, il Centro socio-cultuale curdo Ararat, il centro polivalente Villaggio Globale, l'Accademia di Belle Arti di Roma e altre realtà locali.

[41] I materiali iconografici relativi al funzionamento del Mattatoio sono inseriti in **Annex A** e numerati dall'inizio con un sistema di riconoscimento differente dalle immagini presenti nel corpo della tesi.

[42] Ci si riferisce al **CeDOT** e al nucleo **AUT** disponibili presso la Biblioteca delle Arti, nella Sezione Architettura "E. Mattiello", dell'Università degli Studi Roma Tre, si rimanda al sito: https://architettura.uniroma3.it/ricerca/progetti-di-ricerca/archivio-urbano-testaccio/.

[43] In particolare **A-MR** e **AFMMM**.

Inoltre, è stato tematizzato il cinema come risorsa documentaria: preziosa per la memoria collettiva della città nelle sue diverse stratificazioni temporali. Un'ulteriore ricerca sugli elementi audiovisivi andrebbe condotta, più nello specifico, tra i fondi dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, dell'Istituto Luce, della Cineteca Nazionale e della Rai, nella prospettiva di tracciare un'analisi complessiva e produrne una ricognizione attraverso i *media* di questo linguaggio. Anche lo spoglio e la consultazione delle fonti visive e documentali sono stati condotti in modo intenzionalmente selettivo e non esaustivo: non si è perseguita quindi la finalità di realizzare una mappatura completa dell'intero repertorio relativo al Mattatoio, ma si è cercato di individuare un *corpus* mirato che potesse evidenziare i diversi aspetti relativi alla rovina industriale. In tal senso, le fonti sono state selezionate in base alla loro capacità di evocare un passato storico e sedimentato, di ricostruire dei passaggi di trasformazione (dismissione, stasi amministrativa, ipotesi progettuali, riusi temporanei) e di far emergere come le pratiche culturali e performative abbiano investito lo spazio ex industriale. In un secondo momento, è stato ricostruito il dibattito critico attorno alla salvaguardia dell'archeologia industriale grazie all'analisi dei numeri di "Paese Sera" e de "Il Messaggero", conservati presso i fondi della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma, con lo scopo di evidenziare la polarizzazione tra posizioni orientate al riuso e posizioni favorevoli alla rimozione del primo passato operaio[44].

Coerentemente con questa impostazione, la restituzione storico-critica è stata organizzata secondo una scansione per decenni (anni Settanta, Ottanta, Novanta), assunta come griglia di lettura utile a distinguere snodi di uso, attori, e forme di riuso o rigenerazione. Gli anni Settanta vengono letti come fase di avvio della storia post-dismissione, in cui la stasi amministrativa e la condizione di rovina fanno da sfondo all'emergere di pratiche artistiche e performative orientate a rimettere in discussione l'assetto gerarchico tra produzione culturale e spazio urbano, come ad esempio nell'ambito dell'Operazione Roma Eterna condotta da Enrico Crispolti. L'analisi delle forme di attivazione dei contesti culturali è stata sostenuta attraverso l'incrocio dei materiali conservati presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, i materiali degli artisti (Gruppo di Via Cartari 2) e quelli conservati nell'Archivio Biblioteca Enrico Crispolti. Successivamente, lo studio è stato rivolto alle esperienze riconducibili all'Estate Romana e alle attività concertistiche svolte nel Campo Boario, anch'esse presenti nell'Archivio Storico Capitolino nel Fondo Renato Nicolini. Gli anni Ottanta vengono invece analizzati come fase di intensificazione dell'uso temporaneo e spettacolare degli ambienti esterni e del Foro Boario, affiancati da ipotesi progettuali non realizzate che testimoniano la contendibilità del sito e il rischio di trasformazioni morfologiche radicali. In questa fase la lettura delle fonti relative alla progettualità istituzionali mette in evidenza la compresenza tra nuovi piani urbani, eventi, e un uso teatrale di un luogo ancora fatiscente. In tal caso, gli eventi sono stati informati sia da elementi documentali di natura pubblica, sia da operazioni di ricerca effettuate nel contesto del Rione. Per gli anni Novanta, questi sono interpretati come fase di riarticolazione sociale dello spazio, scandita

[44] Che prevedevano *ex-novo* un nuovo futuro per l'area di Testaccio che allora coincideva con la costruzione di un nuovo Auditorium, o la costruzione di un parco pubblico, o ancora con l'attribuzione degli spazi all'Accademia di Santa Cecilia, parallelamente allo spostamento delle attività culturali alla periferia romana di Pietralata.

sia dall'ingresso della Scuola Popolare di Musica di Testaccio al Mattatoio con la progettualità de "Il Motore", sia attraverso l'occupazione dei locali dell'ex borsino dal collettivo di Villaggio Globale. In questi anni si si consolidano inoltre forze indipendenti e autogestite che attivano alleanze e forme di permanenza, fino a includere l'approdo di pratiche di ricerca nelle aree interstiziali, come nel caso delle azioni condotte da Stalker e delle iniziative fondamentali come quella la Biennale dei giovani artisti e dell'Europa e del Mediterraneo del 1999. A questo schema di ricerca e di analisi sono state integrate le informazioni emerse dalle interviste condotte ad artisti e protagonisti del riuso, contribuendo alla costruzione di un quadro unitario fondato sull'interazione tra documentazione pubblica e istituzionale, materiali privati delle singole realtà e degli spazi associativi coinvolti, e contenuti segnalati dalle fonti orali. In questa cornice, ciascun decennio è stato dunque ricostruito tramite un incrocio che integra: (i) fonti testuali e amministrative, utili a definire passaggi, progetti, vincoli e indirizzi; (ii) stampa e periodici, impiegati per ricostruire la cornice pubblica; e (iii) repertori iconografici di diversa provenienza, utilizzati per leggere l'evoluzione degli usi uniti a materiali custoditi negli archivi presenti sul territorio[45]. Tale impostazione ha consentito di rendere confrontabili le diverse stratificazioni e progettualità di riuso, restituendo un quadro storiografico che evidenzia le molteplici forme di riutilizzo con attinenza artistica secondo una narrazione unitaria (e per quanto possibile orizzontale) coerente con i processi di trasformazione e recupero dell'ambiente dismesso.

Trasferimento del quadro teorico nel processo operativo

— Sezione IV. Come declinare la proposta metodologica sull'uso del suono per i processi di rigenerazione in un doppio impianto tra fonti orali e sonorità urbane

La *Sezione IV* restituisce il lavoro intrapreso e finalizzato alla composizione dell'archivio insieme alle procedure operative chiarendo criteri, strumenti e condizioni di raccolta dei materiali, con l'obiettivo di proporre un modello di rigenerazione sperimentale che assume le ecologie dell'ascolto come forme di attivazione e di lettura dell'ambiente urbano. La costruzione dell'archivio è stata resa possibile operando fisicamente sul territorio attraverso una presenza continuativa, che ha consentito di osservare il complesso nella sua articolazione multiforme. Inizialmente, il lavoro è stato avviato da un un'analisi dello spazio condotta nella finalità di ottenere una visione chiara delle assegnazioni attraverso un confronto con le diverse cartografie, teso ad evidenziare le funzioni originarie del complesso e le successive attribuzioni. In questa cornice, la ricerca ha prodotto una ricognizione territoriale aggiornata

[45] Il complesso dell'ex Mattatoio vede come unico presidio documentale di natura istituzionale la Biblioteca di Area delle Arti "E. Mattiello" dell'Università Roma Tre. Altri presidi sono invece gli archivi delle realtà associazionistiche, tra tutti l'Archivio di Villaggio Globale conserva materiali eterogenei relativi alla storia dei centri sociali e delle pratiche autogestite intercettando anche i linguaggi dell'arte relativa agli anni Novanta. Ulteriori nuclei documentali sono quelli dell'Associazione Senzaconfine, e della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, i cui archivi sono rilevanti per l'analisi delle esperienze pedagogiche e delle progettualità musicali radicate nel territorio.

al 2025, adottando la mappatura come dispositivo d'indagine. Tale strumento ha permesso di restituire l'assetto attuale del polo culturale, evidenziandone le geografie interne e la distribuzione spaziale delle realtà contemporanee che lo abitano. Attraverso l'adozione dell'impianto cartografico sono state evidenziate le realtà presenti e i relativi interlocutori. Sono stati quindi individuati i principali soggetti che contribuiscono alla vita culturale del luogo, inteso sia come spazio interno e circoscritto sia come contesto territoriale esterno, procedendo a ricostruire le diverse interazioni tra il polo e il Rione XX, in cui sorge originariamente lo stabilimento e con cui continua a tessere rapporti. L'analisi è stata funzionale a presentare la ricerca alla comunità, rendendo trasparente il senso del lavoro in relazione al territorio. La ricognizione è servita a orientare l'accesso alle fonti negli archivi pubblici del patrimonio culturale e in quelli privati, contribuendo a definire le fonti orali da coinvolgere. Il contatto diretto con il luogo ha realmente reso praticabile la ricerca, permettendo di attivare percorsi di confronto, accedere a materiali non presenti nelle sole fonti ufficiali e verificare passaggi poco leggibili senza una mediazione diretta con chi lo abita, gestisce o custodisce nel quotidiano.

Sempre in questa *Sezione* sono presentate le modalità di conduzione delle interviste dividendo gli approcci metodologici che hanno guidato i colloqui con il primo e il secondo gruppo di interlocutori. Il primo gruppo ha coinvolto gli ex dipendenti del Mattatoio, con i quali il dialogo è stato impostato sulla riattivazione della memoria storica legata allo spazio di lavoro. In questo caso, le interviste sono state calibrate per favorire l'emersione di testimonianze private e vissuti professionali, permettendo di documentare il passato funzionale del sito attraverso la voce diretta dei suoi protagonisti. Il secondo nucleo ha riguardato invece i protagonisti delle trasformazioni culturali e dei modelli di riuso succedutisi nel tempo. Il loro contributo è stato assunto come risorsa fondamentale per ricostruire accuratamente le dinamiche, le cronologie e le diverse forme di attivazione dello spazio nel periodo successivo alla sua dismissione produttiva. L'incrocio di queste diverse voci ha permesso di comporre una narrazione stratificata, capace di connettere la dimensione storica a quella contemporanea della rovina industriale. In entrambi i casi, la fonte orale è stata analizzata e i suoi contenuti sono stati integrati nel corpo della tesi, pur conservando il materiale nella sua dimensione di *file* audio. Coerentemente con l'impianto metodologico della ricerca, si è scelto di non procedere alla trascrizione scritta integrale delle interviste, affinché la conservazione e la fruizione della testimonianza restassero vincolate alla sua natura uditiva e alla sua originaria espressione sonora. Inoltre, vengono qui restituiti i processi di *editing* motivando anche l'uso delle tecnologie di registrazione (microfono monocanale Sony ICD- PX240 e microfono binaurale Head Acoustics BSU) e le scelte operative. Parallelamente all'indagine sulle fonti orali, lo studio del paesaggio sonoro è stato condotto attraverso una campagna di rilevamento del *soundscape*, finalizzata sia alla documentazione acustica del sito, sia all'estrazione di dati per successive elaborazioni analitico-descrittive. L'analisi è stata realizzata integrando metodologie di valutazione acustica e psicoacustica derivate dall'ambito ingegneristico, permettendo così di affiancare alla dimensione fenomenologica del suono una solida base di parametri scientifici e comparativi. La scelta di attivare un dialogo con la disciplina dell'ingegneria acustica e di adottare riferimenti standardizzati come quelli derivati dalle serie ISO 12913, risponde infatti all'esigenza di

campionare un insieme di dati non soltanto estetici, ma anche analitici e prodotti entro condizioni confrontabili. L'adozione di protocolli condivisi consente dunque di rendere tracciabili le modalità di raccolta, ridurre ambiguità procedurali e sostenere la reciprocità tra sessioni e punti di ascolto, collocando le tracce entro un quadro replicabile e scientificamente valido. La descrizione puntuale del lavoro sul campo (strumentazione, criteri di selezione delle postazioni, articolazione delle sessioni, modalità di raccolta e gestione dei *file*) è perciò sviluppata con l'obiettivo di chiarire gli aspetti progettuali. Le fasi operative sono state rese possibili grazie al sostegno delle attività didattiche e di ricerca del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo (DAMS) e del Dipartimento di Ingegneria dell'Università Roma Tre, che ha garantito supporto tecnico e la disponibilità delle attrezzature. Il dialogo con l'Azienda Speciale Palaexpo si è attualizzato operativamente nella possibilità di realizzare un laboratorio *in situ* presso gli spazi del Mattatoio e della Pelanda, garantendo una base logistica e rendendo realizzabile una campagna partecipata in una forma laboratoriale che integrasse, nello stesso assetto, raccolta delle tracce e valutazioni percettive in tempo reale. Gli strumenti adottati dalle *sonic methodologies* sono stati quelli della *soundwalk* e dei questionari standardizzati, unendo una molteplicità di aspetti relativi alle valutazioni soggettive dei partecipanti all'attività insieme alle componenti oggettive date dalla misurazione psicoacustica.

Presentazione degli *output* di ricerca

— Annex

Gli *output* sono presentati in forma distinta seguendo la natura eterogenea dei materiali (repertori iconografici, documenti, audio, esiti analitici). L'*Annex A* raccoglie, a seguito di selezione, materiali di natura iconografica e documentaria utili a mettere in rapporto la storia del sito con le rappresentazioni che ne hanno accompagnato le fasi di transizione. Il materiale incluso proviene dalla documentazione rintracciata negli archivi pubblici e testimonia la funzionalità originaria del Mattatoio nella sua identità industriale, che continua a connotare spazi e ambienti. In linea con l'impostazione della ricerca, dalla selezione sono state escluse le immagini relative agli interventi architettonici e le fotografie aeree prodotte scopi urbanistici. Non sono inoltre state inserite immagini con riferimenti espliciti alla mattazione, fatta eccezione per la sezione dei provini di Nello Ciampi, provenienti dall'Archivio Fotografico del Museo di Roma nella direzione della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. L'*Annex B* riunisce invece un repertorio di materiali visivi relativi alla fase post-dismissione e alle successive stratificazioni d'uso, con particolare attenzione alle manifestazioni culturali, artistiche e performative che hanno coinvolto il Mattatoio e i processi sociali e comunitari. I documenti sono presentati nell'unione di fonti pubbliche e fonti private, con l'obiettivo di sostenere la ricostruzione per decenni e una lettura del caso di studio unitaria, coerentemente con l'impianto sviluppato nella *Sezione III*. Per quanto riguarda la presentazione dell'archivio dei suoni e della memoria orale questo è stato inserito in *Annex C*. L'archivio è concepito come *drive* protetto accessibile tramite scansione di QR *code*

o tramite *link* ed è considerato come un corpo espandibile e aggiornabile nel tempo. Al suo interno sono inserite le tracce audio ambientali campionate con lo studio del *soundscape* e le interviste alle fonti orali editate. Infine, l'*Annex D* raccoglie e organizza gli esiti della campagna di misurazione acustica, presentandoli in forma comparativa. L'allegato sintetizza le valutazioni percettive raccolte tramite il questionario, mettendole in relazione con un *set* di indicatori acustici e parametri fisici. I risultati sono esposti attraverso tabelle di sintesi e schede mantenendo separati i livelli di misurazione e interpretazione, facilitando la confrontabilità interna tra i punti d'ascolto attraverso i parametri fisici universali.

Abbreviazioni

Archivi e luoghi della ricerca

Roma

CeDOT	Centro di Documentazione e Osservazione del territorio, Biblioteca delle Arti, Sezione Architettura “E. Mattiello”, Università degli Studi Roma Tre
AUT	Archivio Urbano Testaccio, Biblioteca delle Arti, Sezione Architettura “E. Mattiello”, Università degli Studi Roma Tre
A-FP	Archivio Fotografico Fondazione Guiseppe Primoli
AC	Archivio Storico Capitolino
AC-F	Archivio Storico Capitolino, Fondo Fotografico
AC-RN	Archivio Storico Capitolino, Fondo Renato Nicolini
AcS	Archivio Centrale dello Stato, Fondo del Ministero dell’Interno
A-MR	Archivio Storico Fotografico, Museo di Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
AFMMM	Archivio Fotografico Monumenti Medievali e Moderni, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo del Gabinetto Fotografico Nazionale
E-PS	Emeroteca, quotidiano “Paese Sera”, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma
E-M	Emeroteca, quotidiano “Il Messaggero”, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma
ASU	Archivio “l’Unità”, archivio storico digitale (1946-2014)
A-EC	Archivio Biblioteca Enrico Crispolti Arte Contemporanea
A-GC2	Archivio del Gruppo di Via dei Cartari 2
A-MXX	Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Maurizio Sacripanti
A-SPMT	Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio
AB-SPMT	Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, conservato da Silverio Cortesi
A-FREON	Archivio FREON Ensemble Stefano Cardi
A-REF	Archivio Fondazione Roma Europa, Fondo storico
A-AC	Archivio Alvin Curran
A-VG	Archivio Villaggio Globale, conservato da Alfonso Perrotta

AS	Archivio Stalker

Venezia

ASAC	L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo storico e Fototeca

Reggio Emilia

BP-LG	Archivi della Biblioteca Panizzi, Fondo Luigi Ghirri

Parigi

IRCAM	Institut de Recherche et Coordination Acoustique-Musique

Karlsruhe

ZKM-A	Archivi del Zentrum für Kunst und Medien

Altre abbreviazioni

tr. ns.	traduzione nostra
c. ns.	corsivo nostro
suppl.	supplemento
ins.	inserto
ripr.	riprodotto
a. s.	autore sconosciuto
s. t.	senza titolo
s. d.	senza data
t. s.	testata sconosciuta
p. i.	pubblicazione indipendente
p. n. n.	pagina non numerata

Sezione I. Ecologie della rigenerazione

Capitolo I. Prospettive teoriche sulla rigenerazione urbana

1. Leggere la città contemporanea tra complessità e decentramento

Il *Capitolo* si propone di affrontare il tema della rigenerazione urbana attraverso un approccio multidisciplinare al fine di coniugarlo all'interno delle prospettive storicoartistiche, nel tentativo di evidenziare il contributo delle pratiche performative per la trasformazione della città post-industriale e dei suoi paesaggi. L'interesse rivolto allo spazio pubblico è infatti di natura multiforme e raduna percorsi di ricerca maturati sia dalle scienze applicate dell'urbanistica e dell'architettura, ma anche dalle materie umanistiche, tra sociologia, filosofia e direttive della storia dell'arte. L'attenzione sull'urbano, insieme alla densa riflessione sul bene pubblico, sullo spazio condiviso e sulla riappropriazione politica dei luoghi, è da sempre prerogativa delle pratiche artistiche e delle sperimentazioni diffuse, che già tra gli anni Sessanta e Settanta sconfinarono fuori dai grandi epicentri per approdare negli spazi periferici, nei borghi e nei confini del margine[1]. È poi nei successivi decenni, in particolare dagli anni Novanta, che il dibattito sulla rigenerazione urbana assume, in Italia, forma più consistente all'interno nella disciplina, inserendosi in un quadro di lavoro decisamente ampio e di difficile individuazione[2]. È tuttavia proprio grazie all'eterogeneità dei campi di studio che il tema della rigenerazione chiama in causa che diventa possibile delineare nuove traiettorie interpretative e operative, capaci di coinvolgere le pratiche e di rileggere il fenomeno anche nell'unione più declinazioni disciplinari e metodologiche. Che una nuova interpretazione del concetto di rigenerazione urbana non possa essere veicolata anche dalle materie umanistiche?

A partire da questo scenario, la proposta metodologica che si intenderà seguire, qui in questa sede, sarà quella di proporre nuove riflessioni attorno all'idea di rigenerazione, in primo luogo, attraverso gli

[1] Per offrire cenni bibliografici sul rapporto tra arte e spazio pubblico negli anni Settanta si rimanda a A. Pioselli, *L'arte nello spazio pubblico. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015, A. Acocella, *Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016, C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano 2017, L. Conte, F. Gallo (a cura di), *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, Quodlibet, Macerata 2023.

[2] Nostri riferimenti principali sono C. Guida, R. Pinto, *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica in Italia*, Postmedia books, Milano 2022 e anche MiC DGCC, Direzione Generale Creatività Contemporanea, Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali (a cura di), *Arte e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2023.

stimoli offerti dagli studi sulla complessità urbana[3] e sul decentramento[4], al fine di estrarre tali modelli e usarli come chiavi di lettura applicabili per l'analisi della città contemporanea. Proseguendo su questa linea, il paradigma della complessità urbana è presentato dal dialogo multidisciplinare tra il pianificatore territoriale Cristoforo Sergio Bertuglia e il fisico Franco Vaio – in una ricostruzione accurata sull'evoluzione della metropoli moderna sostenuta anche da approcci filosofici e sociologici – come il mezzo attraverso cui accedere alle stratificazioni e alle ecologie della città odierna, tra condizioni sociali, economiche e antropologiche. Inoltre, il modello della complessità viene ripreso ed introdotto nelle scienze esatte da Ilya Prigogine[5] ed è poi riportato nella filosofia da Edgar Morin[6]. Dal punto di vista della fisica, ovvero dalla prospettiva di Prigogine, esso adotta le condizioni di evoluzione e di relazionalità per definire l'insieme delle interazioni che definiscono un sistema nel suo equilibrio di precarietà. Secondo Prigogine il comportamento dei sistemi complessi, ad esempio degli ecosistemi, può essere definito da interazioni non-lineari o dinamiche che contribuiscono alla formulazione di uno stato parziale di equilibrio, definito poi dall'entropia. Nel pensiero di Morin, invece, lo stato della complessità appare come il risultato della crisi della categorizzazione del sapere occidentale, da sempre formulato secondo i principi di ordine, separabilità e riduzione, che oggi tuttavia si dimostrano come inattuali. Anche Bruno Di Marino, presentando la prospettiva teorica del decentramento in una riflessione estesa tra estetica e storia dell'arte, evidenzia la caducità di un sistema unilaterale: derivato dalla condizione della *sferopoiesi* e dalla la centralità assoluta della costruzione del pensiero classico. Entrambi i modelli sottolineano l'urgenza di spostare lo sguardo oltre il *limen*, e cioè oltre la verticalità e la riduzione, in favore di una rivalutazione delle realtà orizzontali e liminali, che allo stesso modo contribuiscono alla totalità "complessa" di un sistema. In questo senso, tornando all'interpretazione di Bertuglia e Vaio, pensare il sistema urbano come entità complessa vorrebbe dire aprire l'articolazione strutturale dei sistemi (definiti dalle forme di pianificazione e urbanizzazione, ma anche dalla classica opposizione di centro e margine) agli stessi aspetti culturali e fenomenologici che alimentano la città, distanziandosi dalla sola visione produttiva e meccanicistica che ha definito le ere industriali e imprenditoriali.

Più nel dettaglio, tale visione trova radici nell'intuizione del sociologo Manuel Castells[7] di sottrare l'urbano dalle condizioni teoriche di interpretabilità, considerando piuttosto lo spazio prima come prodotto delle forme culturali e in seguito come risultato dell'occupazione degli schemi sociali ed

[3] Cfr. C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, Bollati Boringhieri, Torino 2019. Si veda anche M. Imperio, M. Vandittelli (a cura di), *Complessità del territorio e progetti ambientali*, Franco Angeli, Milano 2006, in particolare i saggi di M. Vandittelli e di E. Scandurra rispettivamente alle pp. 15-27 e 109-114; e Di Base (a cura di), *Nuova complessità e progetto per la città esistente*, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 27-89.

[4] B. Di Marino, *Decentramenti. Una teoria periferica delle arti*, Bordeaux Edizioni, Roma 2021.

[5] Si rinvia alla condizione di entropia descritta da I. Prigogine in *Il ruolo creativo del tempo*, trad. it. Montedison, Milano 1985 e più in generale per una trattazione esaustiva al volume a cura di I. Prigogine, G. Nicolis, *La complessità. Esplorazioni nei nuovi campi della scienza*, trad. it. Einaudi, Torino 1987.

[6] E. Morin, *La sfida della complessità*, trad. it. Le Lettere, Firenze 2017.

[7] Cfr. M. Castells, *La questione urbana*, trad. it. Marsilio, Venezia 1974.

economici. Fu poi, secondo Castells[8], nell'adozione del sistema economico come struttura relazionale e nella derivata espansione del capitalismo come modello tecnico eterogeneo che le forme culturali iniziarono a costruirsi su esempio del sistema-industria, attuando quindi un capovolgimento che antepone la produzione e la progettazione dello spazio ai fenomeni culturali. In relazione all'evoluzione dei sistemi urbani e al passaggio dalla città industriale a quella post-industriale[9], il processo di "funzionalizzazione" della metropoli trova un fondamento storico già nel XIX secolo, quando il canone urbano si configurò, appunto, come quello della città-industria[10] ovvero come un nucleo concentrico caratterizzato dalla presenza di grandi stabilimenti produttivi e da una forte concentrazione tra spazio sociale, abitativo e lavorativo. Così l'espansione morfologica e demografica della città – determinata dalla migrazione dei flussi sociali dalle aree periferiche a quelle centrali – unita all'aumento delle richieste di consumo e alla necessità di nuovi spazi d'occupazione, hanno determinato la nascita degli impianti di matrice fordista-taylorista[11] e l'ideazione di quelli che ancor oggi vengono riconosciuti come distretti industriali. I nuovi spazi destinati alla produzione manufatturiera erano definiti da un lato dalla presenza di grandi fabbricati e dall'altro da nuovi agglomerati abitativi utili per raccogliere quel bacino di lavoratori deputato agli schemi di lavoro, spesso rappresentato da strati e da classi sociali ancora "non-urbanizzate"[12]. Questo slancio, che inizia appunto nell'Ottocento nel passaggio alla rivoluzione industriale, si rafforza nel dopoguerra a seguito delle politiche occidentali finalizzate alla costruzione di *welfare*. Secondo David Harvey[13], fu infatti nell'evoluzione al post- (modernismo, fordismo, capitalismo) che iniziò una fase successiva incarnata dall'accumulazione, dall'iperproduzione, dal consumo di massa, fino alla progressiva regolarizzazione dell'eccesso e dei bisogni ad esso correlati. Il modello della città-industria rimase il *topos* dominante fino la metà degli anni Settanta[14], quando a seguito del *boom* post-bellico la rigidità dei sistemi fordisti si scontrò contro la crisi derivata dalla decadenza economica, monetaria e petrolifera. Scrive Harvey:

> «i cambiamenti tecnologici, l'automazione, la ricerca di nuove linee di prodotto e nicchie di mercato, il trasferimento geografico in zone di più agevole controllo dei lavoratori, le fusioni e le iniziative per

[8] Cfr. ivi, p. 114.

[9] Nostro riferimento è qui S.V. Haddock, *La città contemporanea*, trad. it. Il Mulino, Bologna 2004.

[10] Il tema della città-industria come paradigma della modernità è affrontato in C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, cit., p. 122, dove gli autori osservano che: «il modello della città industriale, rimasto come modello dominante di città all'incirca fino agli anni sessanta del Novecento, aveva iniziato ad affermarsi, in realtà, fin dall'epoca del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, quando la nuova città industriale iniziò a proporsi secondo modalità comuni, dovute alla concentrazione di fabbriche, di residenze e di percorsi di comunicazione» (*ibidem*).

[11] Per una lettura sui temi del fordismo si rimanda a D. Harvey, *La crisi della modernità*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 2015, in particolare alle pp. 157-175.

[12] Cfr. C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, cit., p. 123.

[13] Si rimanda ancora a D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit.

[14] Cfr. ivi, pp. 175-175 e ancora C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, cit., p. 122.

accelerare il tempo di rotazione del capitale rappresentarono le linee guida nelle strategie delle aziende che volevano sopravvivere in una situazione deflazionistica generalizzata»[15].

Fu allora, anche grazie al rifiuto sociopolitico del canone lavorativo, che si verificò un cambiamento radicale nei sistemi di produzione attraverso nuove forme di organizzazione del tempo e mediante lo spostamento dei mercati in diversi nuclei produttivi. In tal senso, il tema della complessità urbana restituisce al meglio l'immagine di un sistema (ovvero del sistema-città) la cui evoluzione non può essere letta con paradigmi univoci e lineari, ma piuttosto come il risultato "instabile" e combinato di una molteplicità di processi interdipendenti – economici, sociali, culturali e spaziali – la cui continua riconfigurazione, a partire dalla crisi dei modelli industriali, rende necessaria una riformulazione delle categorie tradizionali di lettura e di interpretazione della metropoli. Con altre parole:

«Tutto ciò si riflette nell'essere la città un sistema complesso, un'entità composta di numerosissime parti e sottosistemi, che sono fortemente e strettamente legati fra loro, continuamente interagenti secondo forme non lineari. Un'entità complessa, la città-sistema, nella quale non è possibile isolare uno degli elementi, in questo caso una delle funzioni, dalla totalità degli elementi che la costituiscono, poiché, come accade in un organismo vivente, ciascun elemento di questa entità complessa trova il proprio significato e soprattutto segue la propria dinamica solamente se è in relazione con tutti gli altri elementi»[16].

Secondo questo quadro anche la condizione di centro e periferia, che da sempre ha regolato la crescita e l'espansione degli ambienti urbani, necessita di una nuova articolazione teorica determinata dal carattere mutevole del sistema-città, in cui gerarchie, funzioni e polarità spaziali si ridefiniscono continuamente al di là di opposizioni rigide. Riferita alla crisi del modello industriale, lo spostamento dei nuclei produttivi si concretizzò sulla scala urbana a seguito del lento processo di deindustrializzazione, attuato per mezzo di un progressivo abbandono dei luoghi di lavorazione fino al trasferimento dell'industria fuori dal centro storico. In tal modo si crearono piccoli nuclei produttivi, dislocati e molto diversi, sia nella forma che nel modello imprenditoriale, dal ruolo cardine dei primi sobborghi industriali. Il processo di decentramento favorì tuttavia, più che una ridistribuzione delle risorse, la creazione di altre "isole" più laterali, contribuendo nuovamente ad alimentare la dialettica tra centro e margine ribaltando le dinamiche di inclusione ed esclusione delle classi agli spazi. L'abbandono dell'ambiente industriale, sia in termini produttivi che abitativi, contribuì ad una nuova fase di crescita della città a fronte di un processo di suburbanizzazione[17] definito dalla creazione di zone "satellite" e dall'emergere di nuove periferie più lontane dal centro città. Pertanto, la seguente fase evolutiva non ha «prodotto uno spostamento del "centro" verso le nuove espansioni», come afferma

[15] Ivi p. 184.
[16] C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, cit., p.126-127.
[17] Cfr. S.V. Haddock, *La città contemporanea*, cit., p. 67 e seguenti.

l'urbanista Marina Dragotto, «ma ha periferizzato il territorio»[18] contribuendo a diverse difficoltà come i successivi problemi di gentrificazione, la difficoltà di spostamento e di accesso alla metropoli da parte del bacino di lavoratori e la gestione del tempo privato. La dicotomia tra centro e margine, calata nella post-modernità, ha progressivamente oscurato anche la diversità dei singoli spazi periferici relegando la costruzione di nuovi sistemi urbani ad una problematica esclusivamente topografica[19]. In merito, sostengono il sociologo Davide Bazzini e il geografo Matteo Puttilli, le nuove definizioni per una cartografia estesa e applicata – come città diffusa, città regione[20] – lasciano intravedere la necessità di un approccio e di espressioni «meno riduzioniste-analogiche e più complesse-metaforiche» fondate in prima istanza proprio «sulla consapevolezza della complessità del fenomeno urbano»[21]. Se dunque nella modernità l'opposizione tra ordine simbolico e *caos* – centro controllato e periferia – si configurava come una dialettica rigidamente oppositiva, riconducibile al progetto funzionalista, nella cosiddetta "seconda modernità", ovvero nel postmodernismo, il dualismo si frattura, lasciando spazio a una configurazione policentrica e reticolare che mette in crisi l'esistenza di un solo centro e di una sola periferia. Così «il centro e la periferia si spezzano, si gemmano, si incistano tutti gli interstizi possibili e diventano caleidoscopici, diventano molteplici centri e molteplici periferie»[22]. Da questa evoluzione la città è divenuta quindi polimorfa, accentratrice di esperienze diverse e di più stratificazioni territoriali. Per questo motivo appare necessario rivalutare anche teoricamente le condizioni di centro e margine, tenendo conto di diverse chiavi di lettura in modo da superare la prospettiva urbanistica che determina l'ambiente a partire dal limite disegnato del confine, piuttosto aprendo i margini geografici, ma anche (in piccolo) il reticolo geometrico del piano regolatore, al fine di intendere il sistema urbano come organismo unitario e spaziale, fisico, ed evoluto secondo le sue fenomenologie.

Da un punto di vista storicoartistico, da cui sorge in parte anche la prospettiva di Di Marino, il paradigma teorico del decentramento ha dimostrato come sia possibile elaborare elementi marginali e "laterali", abbracciando la condizione di perdita (di scarto) e riesaminando ciò che, per tradizione, è sempre stato percepito come periferico o subordinato. Tra tutti, il contributo metodologico degli studi di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg[23] ha avuto un ruolo centrale nell'elaborazione dei concetti di centro e periferia per la storia dell'arte, a partire dalla riconsiderazione della dimensione geografica e

[18] Cfr. M. Dragotto, *ad vocem*, *Rigenerazione* in G. Lupatelli, A. De Rossi (a cura di) *Rigenerazione urbana. Un glossario*, Donzelli, Roma 2022, p. 226.

[19] Cfr. D. Bazzini, M. Puttilli, *Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*, Elèuthera, Milano 2008.

[20] In una prospettiva di scala più ampia, l'allontanamento dai grandi centri produttivi ha favorito l'emergere di nuovi fenomeni spaziali a livello globale ed europeo. Un esempio significativo è rappresentato dalla formazione delle regioni economiche senza confini (*Mega City Region*): sistemi policentrici costituiti da molteplici nuclei urbani fisicamente separati, ma integrati in un'unica regione funzionale attraverso reti infrastrutturali e interdipendenze economiche. Per un'analisi dettagliata di tale paradigma nel contesto europeo, si rimanda a P. Hall, K. Pain, *The polycentric metropolis. Learning from mega-city regions in Europe*, Earthscan, UK-USA 2006.

[21] D. Bazzini, M. Puttilli, *Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*, cit., p. 17.

[22] Ivi, p. 23.

[23] Cfr. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Officina Libraia, Roma 2019.

dalla conseguente rivalutazione dei processi culturali provenienti da contesti decentrati. Tale prospettiva ha contribuito ad assumere il "periferico" come categoria critica e metodologica per la contestualizzazione di forme artistiche originariamente escluse dal discorso storiografico, riportando in primo piano l'esistenza di una marginalità attiva, seppur subalterna. L'idea di trovare nel margine un nuovo posizionamento per la "rigenerazione" delle forme dominanti, si ritrova anche negli orizzonti più recenti dei nuovi femminismi che intercettano le riflessioni sullo spazio. Ad esempio, nella traiettoria eco-critica di Vandana Shiva si riprende il principio di non-località della fisica quantistica – disciplina cardine per la teoria della complessità – per porlo in contrasto alle norme meccaniciste definite dai fenomeni di riduzione e frammentazione, nello scopo di usare la lente ermeneutica della non-località per ripensare le relazioni di dominio che si riflettono sui territori. Secondo Shiva ogni subordinazione del margine al centro crea una relazione di potere evidente su scala gerarchica. L'approccio *uncentred*, ovvero 'non-localizzato', definisce un passaggio dalle realtà separatiste a nuove prospettive di interconnessione tra i nuclei, in favore di una redistribuzione della totalità delle forze (economiche, ecologiche, sociali e culturali). Scrive Shiva: «Uncentred paradigms are emerging from periphery, from nature and diverse cultures, with each organism and community as the center for regeneration»[24]. In questa luce, i paradigmi del non-centro si offrono come motore per una strategia complessiva di rinnovamento degli ambienti che riparte dai limiti, dai confini, dagli scarti dell'eredità urbana, al fine di riaprire la dinamica della relazione e riordinare democraticamente le risorse della terra e dei mercati – delle strategie di potere, di forza e di prevaricazione culturale. In tale direzione, è da contestualizzare anche il pensiero di bell hooks, che riflette sulle condizioni di dominio tra centro e margine a partire dal contesto del *black feminism*, esaminando la condizione della "prossimità" in prospettiva contro-egemonica[25]. Afferma l'autrice:

> «Le nostre vite dipendono dalla nostra capacità di concettualizzare alternative, spesso improvvisando. È compito di una pratica culturale radicale teorizzare su questa esperienza in una prospettiva estetica e critica. Per me questo spazio di apertura radicale è il margine, il bordo, là dove la profondità è assoluta. Trovare casa in questo spazio è difficile, ma necessario. Non è un luogo "sicuro". Si è costantemente in pericolo. Si ha bisogno di una comunità capace di far resistenza»[26].

Teorizzare il margine come spazio di apertura coincide, in questo senso, con la scelta di stare coscientemente nel territorio emarginato come pratica d'opposizione radicale, rielaborando però la dinamica di esclusione, la soglia, il bordo, nella sua logica policentrica e produttiva, in altre parole

[24] V. Shiva, *Uncentred paradigms. From monocultures to diversity, from domination to self-organisation, from separation and hierarchies to oneness and symbiosis, from Ecoaparthied to Eart Democracy*, in G. De Finis (a cura di), *Uncentred paradigms. Il paradigma del non-centro*, Castelvecchi, Roma 2024, p. 98 (c. ns.) [tr. ns. I paradigmi del non-centro stanno emergendo dalla periferia, dalla natura e da culture diverse, con ogni organismo e comunità come centro per la rigenerazione].

[25] b. hooks, *Elogio del margine* in M. Nadotti (a cura di), *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu, Napoli 2020, in particolare le pp. 126-127.

[26] Ivi, p. 128.

poietica, riscattando l'idea di sudditanza e repressione. Perciò, i paradigmi della complessità e del decentramento si manifestano come prospettive convergenti all'interno di un medesimo panorama interpretativo, che considera i territori urbani come la somma di una serie di elementi sedimentati all'interno della città e delle sue evoluzioni. Pensare oggi l'urbano come sistema complesso implica dunque riconoscerne la natura relazionale, che richiama le singole gerarchie e il funzionalismo degli spazi all'interno di un quadro più fertile e mai definitivo. Nella corrente configurazione, la città può essere vista come un organismo mutevole, attraversato da processi in continua modifica e rigenerazione, in cui il paradigma del decentramento e la riflessione sulla marginalità consentono di spostare l'asse unidirezionale determinato dai sistemi di forza (economica, sociale), ponendo l'attenzione sulle interconnessioni e su dinamiche multiple.

2. Ambienti residuali. Questioni terminologiche e normative

2.1. Recupero e rigenerazione nelle arti performative

A partire da questo quadro, è ora possibile affrontare la questione del riutilizzo delle aree dismesse nel tentativo di aprire ad una lettura che tenga conto di un approccio non soltanto legato all'analisi terminologica[1] e normativa[2], ma connesso al terreno delle arti performative e ad alcune riflessioni sviluppate in ambito teorico-critico, ad esempio da Amelia Jones. Se si tiene conto del mutamento radicale avvenuto nelle arti nella post-modernità, appare evidente come la nozione di "rigenerazione" vada, nella contemporaneità più attuale, reinterpretata in virtù di una pluralità di accezioni ascrivibili a quelle che possono essere più ampliamente definite come le "estetiche del *re-*"[3], ovvero tra riciclo, recupero, restauro, riorganizzazione ma anche riabilitazione, rinnovo e *reenactment*. Tale insieme eterogeneo di pratiche, anche se indica un recupero delle forme passate, è più vicino all'indicazione un processo dinamico di rielaborazione capace di generare nuovi immaginari e nuove funzionalità a partire dalla costruzione di un altro significato per le categorie già esistenti. Nella post-modernità, la logica del "re-" – contrapposta a quella del "-de" – rappresenta un paradigma fondato sulla ripetizione differente, sulla riattivazione dei residui storici e sulla riappropriazione critica di materiali sia in ambito artistico che curatoriale[4]. Per Jones, infatti, la questione del "re-", da lei declinata secondo un raggruppamento di diverse prassi, dalle più storiche come il *ready-made* di Marcel Duchamp fino al *reenactment* delle

[1] Per l'uso della terminologia all'interno della lettura scientifica cfr. S.V. Haddock, *La rigenerazione urbana: un concetto da rigenerare* in S.V. Haddock, F. Moulaert (a cura di), *Rigenerare la città*, trad. it. il Mulino, Bologna 2009, pp. 19-50.

[2] Nostro riferimento è M. Passalacqua, T. Favaro, *Rigenerare siti industriali dismessi attraverso un «sistema» giuridico incentivante* in (a cura di) M. Passalacqua, A. Fioritto, S. Rusci, *Ri-conoscere la rigenerazione. Strumenti giuridici e tecniche urbanistiche*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2018, pp. 61-80.

[3] Si rinvia a C.F.E., Holzhey, A. Arnd (a cura di), *Re-. An Errant Glossary*, ICI, Berlino 2019.

[4] A. Jones, M. Buskirk, *The Year in "Re-"*, in "Artforum", Dicembre, New York, 2013.

mostre curate da Harald Szeemann, diventa un dispositivo di analisi epistemologica per la costruzione di modelli differenti di interpretazione del reale da trasferire nel contemporaneo.

Seguendo tale direttiva di analisi, anche la questione teorica introdotta dal tema della rigenerazione urbana (nella sua vastità di dedicazioni e "messe in campo") può essere letta come un problema di ripensamento degli spazi a fronte di una nuova destinazione introdotta dalle forme di riuso. Da qui emerge una vicinanza con la necessità, chiarita dalla sociologa Serena Vicari Haddock[5], di ripensare teoricamente lo stesso concetto di rigenerazione, ormai standardizzato e invecchiato all'interno di una visione generalista sorta in seguito alle politiche amministrative, tecnocratiche e manageriali che si sono evolute insieme al mercato neoliberale degli anni Ottanta[6]. Se si pone invece attenzione sulle implicazioni lessicali e sull'apertura generata da una possibile chiave interpretativa più vicina alle materie umanistiche, e nello specifico alle arti performative, è possibile ampliare il tema della "rigenerazione" alla luce di altri stimoli diversi da quelli provenienti dal panorama tecnico o descrittivo. Di fatti, se si analizza il termine a partire dalla sua connotazione più letterale ed etimologica, apparirà evidente come il verbo "rigenerare" manifesti una prima vicinanza con la palingenesi (*palinghenesìa*) di tradizione stoica – da *palin* e cioè 'di nuovo', e *genesi*, comunemente 'nascita' ma anche 'origine o 'creazione'. Anche nella sua trasposizione latina la voce *re-generare*, indica un progetto che si costruisce a partire *da* qualcosa, mai dal nuovo o da zero piuttosto sempre da un resto o da uno scarto. In secondo luogo, se si tiene conto della prospettiva interpretativa derivata dalle scienze biologiche, ovvero del sostantivo femminile *anagenesi* – composto da *ana*, e cioè 'sopra' e di nuovo dal suffissoide *genesi* – esso vorrà intendere il naturale processo di evoluzione di una nuova specie a partire da una primordiale. Quindi, sin dal suo valore filosofico, il verbo indica un'urgenza di carattere trasformativo, che si manifesta nello stoicismo sottoforma di nuovo inizio (a seguito dell'incendio cosmico) e nella scienza come lo svolgimento eco-dinamico di evoluzione e di metamorfosi. Traslato poi nelle estetiche post-umaniste[7], permane l'idea di una reazione produttiva-costruttiva svolta dall'organismo a seguito della sua riduzione alla forma fisica di residuo. Ad esempio, definendo le proprietà dello *Chthulucene*, Donna Haraway definisce la materia come *compost* o *humus* ascrivendola al progetto creativo dell'organicità multispecie. Scrive: «Rigenerare i poteri biodiversi della terra è il lavoro e il gioco simpoietico dello Chthulucene»[8]. Rigenerare è, qui, in altri termini, il gioco produttivo della collettività, realizzato congiuntamente secondo i principi di adattamento e co-creazione. L'idea della decomposizione – o della perdita – è intesa da Haraway, anziché che come solo esito apocalittico, come nobile "riciclo" o come rinascita positiva, appunto come una *rigenerazione del mondo* a partire dai suoi elementi organici.

[5] Cfr. S.V. Haddock, *La rigenerazione urbana: un concetto da rigenerare*, in S. V. Haddock, F. Moulaert (a cura di), *Rigenerare la città. Pratiche di innovazione scoiale nelle città europee*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 2009.

[6] Ivi, p. 48.

[7] La prospettiva qui adottata si inscrive nel quadro teorico del post-antropocene, per una ricognizione cfr. R. Braidotti. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, vol. 1, trad. it., DeriveApprodi, Roma 2014. Sulle estetiche post-umaniste D. Angelucci, M. Armiero, D. Balicco, I. Bussoni, D. Gentili, F. Giardini (a cura di), *Environmental Humanities. Scienze sociali, politica, ecologia*, v. I, DeriveApprodi, Roma 2021.

[8] D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. Nero, Roma 2023.

Emerge come l'idea teorica di una rinascita sia da leggere non tanto alla luce della condizione di perdita, ma nella possibilità di rinnovare e affrontare un *altro inizio* grazie l'elaborazione prodotta dagli scarti. In tal senso, il residuo costituisce il presupposto per la creazione di un mondo altro: che si attualizza a partire da ciò che rimane del vecchio. Un'altra implicazione possibile, sempre vicina a questo contesto, è quella che deriva dagli scritti di Judith Butler, la quale interpreta il tema della rigenerazione come il compito di cui farsi carico per l'elaborazione collettiva della "fine". Dal suo orizzonte, la crisi post-pandemica e l'imminente collasso ambientale sono ancora oggi oscurati da un sentimento di negazionismo che esclude la possibilità di una revisione corale dei sistemi di produzione. Scrive:

> «C'è gente che considera inevitabili le richieste del mercato, l'inquinamento industriale, l'estrattivismo, gli attuali rimi e modalità di produzione, o demanda il problema alle generazioni future: una rimozione maniacale che non solo nega la perdita ma la alimenta»[9].

Se si assume la condizione di scarto (di perdita) come scomparsa, anch'essa dovrà essere processata in un modo "terapeutico" attraverso forze comunitarie. La condizione attuale di *impasse* ci colloca dunque, per Haraway, nel mezzo di un processo, che origina dalla previsione della fine e dall'impossibilità di elaborare un lutto non ancora avvenuto e che, paradossalmente, «non avrà testimoni del suo compimento»[10]. La rigenerazione, in questa prospettiva, si configura come la formula "viva" attraverso cui ripensare la dinamica di distruzione, rivedendo anche la funzione dell'arte, dell'impegno politico e dell'azione collettiva[11]. Riferito agli ambienti urbani invece, è interessante osservare come l'idea di residuo sia direttamente collegata agli spazi consumati ed espulsi dalla città. Ad esempio, lo scarto si concretizza all'interno di quelle che l'architetto paesaggista Gilles Clément definisce come «maglie»[12], ovvero nei *bordi* delle metropoli, o nei cunicoli entro i quali abita e si rifugia la diversità. Riprendendo la definizione offerta dallo stesso Clément, che coincide per certi versi con l'interpretazione di Haraway, lo *status* di residuale sopraggiunge in seguito alle dinamiche estreme di sfruttamento e di abbandono. Egli definisce come tali quei luoghi abusati, ormai decaduti, che nascono «dall'abbandono di un'attività»[13], come anche quella industriale. Lo spazio residuale è quindi il "rimanente", ovvero lo spazio interstiziale che si esprime come un margine non più incorporato nella città[14]. Per questo motivo è possibile confrontare la filosofia del residuo di Clément con i processi di estromissione dei territori prodotti dalla città post-industriale. Questa accezione di residuo si oppone – come si diceva – alla prospettiva catastrofica della fine, lasciando intravedere la rovina come spazio di possibilità e di creazione per una nuova identità urbana. Tornando ancora una volta sul principio della rigenerazione, la condizione di esaurimento si pone come risorsa per la formulazione di nuovo

[9] J. Butler, *Perdita e rigenerazione. Ambiente, arte, politica*, trad. it. Marsilio Arte, Venezia 2023, p. 37.
[10] Ivi, p. 62.
[11] Cfr. ivi, pp. 74-75.
[12] G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2005, p. 39.
[13] Ivi., p. 18.
[14] Cfr. M. Mariani, P. Barron, *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, Routledge, London 2014, p. 26.

ecosistema che trova luogo di materializzazione negli spazi mangiati dal consumo, in quelli che Alan Berger[15] definisce come i paesaggi dello scarto (*drosscapes*). Essi sono le zone di margine, i *terrain vague*[16], o ancora; gli spazi "di nessuno", "di morte", "vacanti". Sono rappresentati da quei luoghi al limite delle considerazioni sociali, che proprio poiché privi di destinazione si configurano come ambienti d'asilo, come spazi di possibilità e di realizzazione del progetto utopico[17]. Nel tempo si è tentato di definire più e più volte questi "paesaggi dello scarto", oscillando tra un vocabolario a tratti poetico, a tratti descrittivo e dispregiativo. Il concetto di "terre vaghe" si è andato inoltre ad ampliare anche grazie il contributo delle pratiche performative e documentative. Si pensi alla definizione più radicale offerta, già a ridosso del '95, dal gruppo di architetti romani Stalker che nomina i *terrain vague* come *territori attuali*, e cioè come «spazi vuoti, abbandonati o in via di trasformazione»[18] presenti nei sedimenti della cartografia urbana. Più in generale, l'idea di una terra vuota rimanda a un ambiente che appare privo di contenuto oppure, ancora, a uno spazio svuotato di qualsiasi tipo di funzionalità. Nel progetto del residuale urbano gli ambienti dello scarto, scrivono gli architetti Antonio Laurìa e Luigi Vessella:

> «sono i tappeti sotto i quali nascondere le scorie che la città produce incessantemente. Sono gli spazi *sacrificali* del sistema di trasporto e dove trovano posto i cassonetti dei rifiuti degli esercizi commerciali; sono le fasce di rispetto dei fiumi che scorrono nelle città (per dissiparne, quando necessario, l'energia), dei monumenti e dei luoghi da cui è prudente tenersi alla larga. Sono quei ripari un po' nascosti che accolgono *momenti di vita informale*, che custodiscono la povertà sofferta e quella esibita, che danno rifugio a chi non sa dove andare, alle diverse forme di disagio sociale, ai fenomeni di marginalità»[19].

2.2. Aspetti normativi sulle politiche per i *brownfields*

Ricontestualizzando dunque il problema dello scarto come si è tentato di fare finora, appare necessario sottrarre l'accezione negativa che definisce questi spazi come incolti, "di nessuno", oppure

[15] Cfr. A. Berger, *Drosscape. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York 2007.

[16] Il termine è qui ripreso da M. Mariani, P. Barron in *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, cit.

[17] Si riporta l'autore per esteso: «Nevertheless, as gap spaces they are also endless opening. They are pure possibility; hence the utopian sentiment that is attached to them» [tr. ns. Tuttavia, in quanto spazi vuoti, rappresentano anche un'apertura infinita. Sono pura possibilità; da qui il sentimento utopico che ad essi è associato], G.M. Doron, *Dead Zones. Outdoor Rooms and the Architecture of Transgression* in K.A. Franck, Q. Stevens (a cura di), *Loose Space Possibility and Diversity in Urban Life*, Routledge, London 2007, p. 212.

[18] Il termine è coniato nel 1995 in occasione dell'attraversamento della città di Roma a piedi, si vedano i materiali disponibili all'indirizzo: https://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html. Un ulteriore sviluppo sarà offerto in seguito al *Paragrafo* dedicato. Cfr anche de S. Cavi (a cura di), *Città e Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea*, Catalogo della mostra (Roma, 21 aprile – 23 giugno 1997), a cura di C. Christov-Bakargiev, L. Pratesi, M.G. Tolomeo, Fratelli Palombi Editore, Roma 1997.

[19] A. Lauria, L. Vessella, *Spazi residuali urbani* in A. Lauria (a cura di), *Piccoli Spazi Urbani Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociale*, Liguori Editore, Firenze 2017, p. 63 (c. ns.).

infetti e contaminati. Se è vero che, in attesa del riutilizzo, i luoghi sono spesso scenari del progetto dinamico e *performativo* della natura, attraverso proliferazioni vegetali[20], essi non sono tuttavia da considerare e ridurre a soli ambienti grezzi e infesti. Tecnicamente la definizione delle aree industriali dismesse con il termine *brownfields*[21] risente di un indirizzo (normativo, disciplinare) avviato in ambito europeo a cavallo degli anni Novanta e Duemila, a seguito delle strategie amministrative perseguite dal panorama americano per risanare quelle zone ex-industriali in cui l'abbandono delle macchine aveva causato problemi di tipo sanitario[22]. Successivamente, l'uso del termine è permeato nel linguaggio scientifico e tecnico nella sua sola accezione "dannosa", anche grazie all'azione di altri progetti di de-contaminazione[23] che hanno privilegiato l'aspetto della "messa in sicurezza" associando il termine *brownfields* a un luogo sì vuoto ma da "bonificare". Tuttavia, come sostiene la giurista Michela Passalacqua, anche a livello europeo il termine non gode di un'interpretazione univoca ed è spesso usato nelle prime fasi dei progetti di rigenerazione per indicare un sito dismesso al di là delle sue tipologie e caratteristiche. Stando invece alla definizione introdotta dall'EPA[24], tra i primi provvedimenti normativi per la tutela ambientale appare già più interessante – da riportare in questo contesto – la descrizione dei *brownfields* come «orphan sites»[25], ovvero come quegli ambienti privati della condizione di cura e di tutela, che sono rimasti sprovvisti di riferimenti funzionali nel sistema della *governance* e della logica della città. Allora, seguendo la via interpretativa che favorisce l'aspetto "sorgivo" di vita

[20] Cfr. A. Gabbianelli, *Spazi residuali. La vegetazione nei processi di rigenerazione urbana*, Gotoeco Editore, Gorizia 2017.

[21] Per questa parte della ricerca si è tenuto come riferimento il contributo di M. Passalacqua, *Rigenerare siti industriali dismessi attraverso un «sistema» giuridico incentivante*, cit., pp. 61-80.

[22] La regolamentazione di tali interventi fa capo all'EPA (*Environmental Protection Agency*) degli Stati Uniti, il cui documento programmatico *Brownfields: A Strategy for Redevelopment* (U.S. Environmental Protection Agency, Washington, D.C., 1993) ha stabilito le linee guida per la riqualificazione di aree dismesse con potenziale contaminazione. Per un quadro aggiornato sulle strategie e sul corpus normativo dell'Agenzia in materia di *brownfields*, si rimanda alla sezione dedicata sul portale istituzionale dell'EPA: https://www.epa.gov/laws-regulations/laws-and-executive-orders.

[23] Il riferimento è al progetto europeo di tutela ambientale CLARINET (*Contaminated Land Rehabilitation Network for Environmental Technologies*), attivo tra il 1998 e il 2001. Tale iniziativa si è focalizzata precipuamente sui processi di rigenerazione ambientale, intesa come riqualificazione e bonifica dei siti contaminati a seguito della dismissione produttiva. Per una ricostruzione storica del progetto e del suo impatto nelle politiche europee, si rimanda alla sezione dedicata sul portale del *Common Forum on Contaminated Land in Europe*: https://www.commonforum.eu/about-commonforum/history.

[24] Si fa riferimento al CERCLA (*Comprehensive Environmental Response, Compensation, and Liability Act*), legge federale varata nel 1980 e nota anche come *Superfund*. Per un'analisi del *corpus* normativo e delle procedure di intervento dell'Agenzia in merito alla bonifica dei siti contaminati, si veda la sezione dedicata sul sito ufficiale dell'EPA: https://www.epa.gov/laws-regulations/summary-comprehensive-environmental-response-compensation-and-liability-act.

[25] *Ibidem*. Si riporta il passaggio nel testo originale: «EPA cleans up orphan sites when potentially responsible parties cannot be identified or located, or when they fail to act» [tr. ns. L'EPA provvede alla bonifica dei cosiddetti "siti orfani" qualora i soggetti potenzialmente responsabili non siano identificabili o localizzabili, ovvero nel caso in cui questi ultimi omettano di intervenire].

nuova e di possibilità, una lettura più pertinente – a cui fa riferimento la stessa Passalacqua[26] – è quella che restringe la condizione della contaminazione ad una mera *complicazione per il futuro riuso*, nella prospettiva ultima della riassegnazione del luogo alla città pubblica. Sarà dunque necessario usare qui la parola *brownfield* nella sua sola valenza tecnica, ovvero per indicare una casistica complessiva comprendente diverse tipologie di aree industriali dismesse[27] che attendono di essere risanate e reinserite nel progetto urbano[28]. In questa ottica, se si vede la questione rigenerativa solo veicolata dai programmi di messa in sicurezza e di bonifica del sito, si perderà l'aspetto più seducente e positivo legato alla necessità di conferire nuova vita e possibilità d'esistenza agli ambienti dello scarto. Scrive Passalacqua:

> «Se si pone l'accento unicamente sul problema dell'inquinamento ambientale, essi [i *brownfields*] vengono percepiti solamente come un ostacolo per il governo del territorio, e non anche quali opportunità»[29].

La questione del riuso è infatti ancora un tema centrale all'interno del dibattito contemporaneo, oggi amplificato anche a seguito della svolta economica conferita dal Piano di Ripresa e Resilienza Nazionale. Per questo, la percezione di queste aree come "vuote" – o ancora, di nessuno, vacanti o *orfane* – ci invita a riflettere sul rapporto con il territorio. Se si tiene conto della pluralità delle implicazioni che riguardano i paesaggi dello scarto, la questione del riutilizzo non costituisce un problema di solo tipo ambientale, ma anche e soprattutto culturale; legato alla dinamica della partecipazione delle comunità e alla ricerca di destinazioni d'uso che siano calate sul luogo e sugli abitanti. Spesso gli spazi interstiziali di natura ex-industriale sono ben integrati nel disegno urbano, in posizione centrale e strategica per l'avvio degli schemi di produzione tipici della città fordista e del primo modello della città-industria. Nello scenario europeo già a partire dalla fine degli anni Settanta, le politiche e le pratiche di

[26] Il riferimento è allo *Small Business Liability Relief and Brownfields Revitalization Act* del 2002. Tale provvedimento ha emendato il CERCLA, introducendo regimi di responsabilità agevolati e promuovendo la riqualificazione dei *brownfields*. Per il testo della norma e le relative linee guida, si rimanda alla sezione dedicata sul portale: https://www.epa.gov/brownfields/summary-small-business-liability-relief-and-brownfields-revitalization-act#title.

[27] Cfr. M. Passalacqua, *Rigenerare siti industriali dismessi attraverso un «sistema» giuridico incentivante*, cit., pp. 71-72. L'autrice propone una classificazione dei *brownfields* in tre categorie basata sul rapporto tra costi di bonifica e potenzialità di mercato: la prima comprende le aree in cui i ricavi attesi dal progetto di rigenerazione superano i costi di risanamento, rendendo superfluo il finanziamento pubblico; la seconda riguarda i siti caratterizzati da un equilibrio economico precario, che necessitano di forme di partenariato pubblico-privato o di incentivi diretti; la terza, infine, include i siti dove l'entità dei costi di bonifica risulta talmente elevata da scoraggiare l'investimento privato, rendendo l'intervento pubblico l'unica opzione percorribile.

[28] Cfr. ivi, p. 71. Anche il quadro gestionale relativo ai *brownfields* appariva inizialmente frammentato, affidato prevalentemente a enti pubblici con funzioni tecniche e di monitoraggio dei processi di bonifica. In tale contesto, un ruolo centrale è stato ricoperto dall'APAT (Agenzia per la Protezione dell'Ambiente e per i Servizi Tecnici), istituita per il supporto tecnico-scientifico nella valutazione dei siti contaminati e successivamente accorpata, a partire dal 2008, nell'ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale).

[29] M. Passalacqua, *Rigenerare siti industriali dismessi attraverso un «sistema» giuridico incentivante*, cit., pp. 71-72.

rigenerazione si pongono quindi come risposta alla crisi dell'abbandono dei grandi stabilimenti industriali, le cui fasi attraversano una graduale decrescita dapprima con l'eliminazione della scala produttiva, poi mediante l'abbandono o la vendita degli impianti e dei macchinari, fino ad arrivare o alla scelta del riuso oppure alla demolizione dello stabilimento per il recupero del suolo pubblico[30]. Da questo ciclo[31], la spinta rigenerativa si manifestò nell'ideazione di piani di recupero del patrimonio storico e architettonico, nella prospettiva ultima di colmare i grandi vuoti[32] causati dal processo di sparizione delle industrie storiche e degli impianti di matrice fordista. Originariamente, dunque, l'emergenza del riutilizzo nasce per fronteggiare il problema delle dismissioni[33] accaduto in questa fase di passaggio a cavallo tra una prima e una seconda modernità. Nello scenario italiano, tale processo di trasformazione della metropoli avvenne maggiormente a partire dagli anni Ottanta. Da allora, la politica urbana ha subito un cambiamento significativo adottando un approccio imprenditoriale che includeva anche collaborazioni con il settore privato[34]. Il quadro che si andò a definire, divenne appunto caratterizzato dall'unione delle politiche di rigenerazione con le logiche imprenditoriali accentuando, scrive la sociologa Vicari Haddock:

> «il consolidamento e la diffusione dei monopoli, le concentrazione di potere economico a livello mondiale e lo sviluppo, nel nome della logica di mercato, di rapporti di forza su tutte le scale spaziali dell'economia»[35].

La situazione italiana relativa ai processi di deindustrializzazione e alle politiche di recupero presenta una genealogia riconducibile nel passaggio dall'industria dal settore secondario al terziario. Inizialmente le aree interessate coinvolte nel problema della dismissione commerciale coincidevano con i grandi centri come Milano e Torino, per poi ampliarsi ad una cartografia decisamente più articolata che comprende non solo il settentrione ma anche le zone centrali e meridionali[36]. Ad oggi, lo

[30] Cfr. M. Dragotto, *Aree dismesse: approcci, politiche e risultati attesi* in M. Dragotto, C. Gargiulo (a cura di), *Aree dismesse e città. Esperienze di metodo, effetti di qualità*, Franco Angeli, Milano 2003, in particolare la classificazione delle tipologie di aree dismesse alle pp. 130-133.

[31] Secondo Dragotto i processi di recupero urbano si articolano in tre cicli: il primo è incentrato sulla rigenerazione dei centri storici, il secondo riguarda il riuso delle aree industriali dismesse, collocandosi in una fase intermedia dell'evoluzione urbana, mentre il terzo è ancora in via di definizione ed è orientato al recupero di aree e quartieri con criticità fisiche e sociali. Cfr. M. Dragotto, *ad vocem*, *Rigenerazione*, cit., p. 227.

[32] A. Di Giovanni, *Vuoti urbani come risorsa per il progetto dello spazio pubblico contemporaneo*, in "Planum. The Journal of Urbanism", Magazine Section, n. 37, v. II, 2018, pp. 1-28.

[33] L. Tamini, L. Zanderighi, *Dismissioni commerciali e resilienza. Nuove politiche di rigenerazione urbana*, Egea, Milano 2017. Gli autori riconducono il fenomeno delle dismissioni commerciali a processi di obsolescenza funzionale, economica, localizzativa o strumentale.

[34] Sulle implicazioni e sulle problematiche dell'approccio neoliberista si rimanda più nel dettaglio a S.V. Haddock, F. Moulaert (a cura di), *Rigenerare la città*, cit., p. 52-56.

[35] Ivi, p. 53.

[36] La condizione delle singole città è ben riportata in E. Dansero, C. Giaimo, A. Spaziante (a cura di), *Se i vuoti si riempiono. Aree industriali dismesse: temi e ricerche,* Alinea Editrice, Firenze 2001.

scenario attuale conta, secondo i dati Istat, più del 3% del territorio nazionale occupato da aree dismesse non ancora ridestinate. Tale paradossale immobilità, è sicuramente riconducibile, in parte, alla grande carenza legislativa su scala nazionale, ma anche alla frammentazione disciplinare in materia di rigenerazione urbana. Infatti, la difficoltà di trovare una definizione univoca a questi "luoghi dello scarto" è data dalla molteplicità di figure che guardano agli ambienti e ai processi di recupero: tra architetti, urbanisti, artisti, e altre professionalità tecniche che lavorano nei settori d'impresa o nel panorama aziendale e manageriale. Per quanto riguarda invece la situazione normativa[37], senza dubbio il PNRR ha dato delle linee guida e delle misure nel tentativo di adeguare gli sviluppi degli Stati Membri ai processi di rivalutazione dei territori. Ciò nonostante, anche a fronte degli investimenti pubblici internazionali, la difficoltà primaria riguardante il denso e complesso tema della rigenerazione è il forte carattere territoriale che lega lo stabilimento al luogo e alle dinamiche locali[38]. Per questo, i procedimenti di intervento – in particolar modo per la politica sui *brownfield* – sono inevitabilmente connessi alle autorità amministrative nazionali o di prossimità, sia per quanto concerne la fase preventiva di individuazione del sito sia per l'avvio delle fasi di recupero.

Da un punto di vista più specifico, la situazione normativa italiana è definita da diverse misure per l'incentivazione dei piani, però relativi ad una fruizione limitata, di natura edilizia e ad un programma politico settoriale, tralasciando ancora una volta l'importanza del «rilancio della città pubblica»[39] attraverso la creazione di normative universali. Anche il giurista Gian Franco Cartei[40], evidenzia come alcuni riferimenti cardine di interesse nazionale[41] siano stati ideati per incentivare le fasi di ristrutturazione attraverso programmi di sviluppo a matrice strutturale, tralasciando pertanto la prospettiva di inclusione e innovazione sociale. Proprio in virtù del carattere periferico e distrettuale che contraddistingue l'approccio rigenerativo, Cartei evidenzia come sia emersa negli ultimi anni una massiccia legislazione regionale[42], sviluppata autonomamente dalle province al fine di sopperire alla mancanza di indicazioni generali. Successivamente agli incentivi economici del PNRR, il quadro normativo si è ampliato attraverso una serie di "Decreti Semplificazioni", emanati per gestire e assegnare le risorse del Piano alle varie strategie di riuso delle aree dismesse. I fondi sono stati poi

[37] Cfr. anche il contributo di G. F. Cartei, E. Amante, *Studi giuridici per la rigenerazione urbana* in (a cura di) M. Passalacqua, A. Fioritto, S. Rusci, *Ri-conoscere la rigenerazione*, cit., pp. 25-26. Altri contributi sugli aspetti normativi legati alla rigenerazione urbana sono riportati in A. L. Palazzo, A. Cappuccitti, *Rigenerazione urbana. Sfide e strategie*, Carocci, Roma 2024, pp. 173-196.

[38] Cfr. V. Orioli, C. Zucchi (a cura di), *Nono Rapporto sulle città. Le città e i territori del Pnrr. Attori, processi, politiche,* Centro nazionale di studi per le politiche urbane, Il Mulino, Bologna 2023.

[39] M. Passalacqua, *Rigenerare siti industriali dismessi attraverso un «sistema» giuridico incentivante*, cit., p. 69.

[40] Cfr. G. F. Cartei, E. Amante, *Studi giuridici per la rigenerazione urbana*, cit., pp. 17-33.

[41] Si vedano, quali riferimenti cardine della legislazione nazionale: la Legge 5 agosto 1978, n. 457, che ha introdotto i Piani di Recupero del patrimonio edilizio esistente al fine di limitare il consumo di nuovo suolo; la Legge 17 febbraio 1992, n. 179 (nota come Legge Ferrarini-Botta), finalizzata a promuovere programmi integrati di recupero e riqualificazione urbana; e il D.M. 21 dicembre 1994 (cosiddetto "Decreto Fontana"), volto a definire le modalità di finanziamento per il recupero di aree degradate.

[42] In particolare, in riferimento alla legislazione delle regioni Calabria, Emilia-Romagna, Lombardia, Toscana, Umbria, Veneto.

ripartiti tramite i Programmi Operativi Nazionali (PON) nel 2022 e regolati da specifici decreti attuativi tra il 2022 e il 2023, che ne hanno definito in dettaglio le modalità di utilizzo per la rigenerazione urbana, includendo interventi dedicati al recupero dei *brownfields*. Il panorama attuale sembrerebbe quindi definito da una nuova fase di elaborazione del vecchio problema "storico" della rigenerazione urbana, tendenzialmente caratterizzato: in primo luogo dall'uscita della precedente condizione di stasi (da imputare alla caducità del sistema normativo e alla complessità di gestione dei siti, spesso smembrati tra pubblico, privato o vincolati al Patrimonio e ai Beni Culturali[43]); e in seconda istanza dalla condizione, imposta dall'EU, di modernizzazione delle norme e dei piani urbani, da gestire tra nuove scadenze e necessità dello smaltimento dei copiosi investimenti monetari.

A questo punto del nostro percorso, sarà opportuno avanzare due riflessioni. La prima, suggerita dallo stesso Cartei, sull'impossibilità di inquadrare la materia della "rigenerazione urbana" entro un quadro disciplinare e normativo ben definito[44], piuttosto costellato da una pluralità di inclinazioni e direttive di ricerca; e la seconda sulla necessità di ripensare i modelli di rigenerazione alla luce di un progetto più esteso non solamente collegato alla ripresa dei piani progettuali ma allargato alla dimensione pubblica, locale e integrativa. In primo luogo, si ribadisce come il complesso e stratificato assetto dei piani di rigenerazione sia ascrivibile a prospettive multiple interposte fra: l'analisi dei sistemi di *governance* o di gestione del territorio (ovvero tra scienze urbanistiche, politiche, amministrative ed economiche); la tutela del paesaggio (regolamentata dal *Codice dei beni culturali* e sostenute in letteratura dall'estetica post-crociana); e le competenze ambientali[45] (impegnate nella bonifica dei *brownfields* e nella ricerca di risorse sostenibili unite al progresso scientifico e all'avanzamento tecnologico). Questa evidente stratificazione emerge anche nella pluralità di figure professionali impegnate nei suddetti progetti, escludendo dunque la presenza di un unico specialista in favore di strategie collaborative e integrate tra i diversi specialisti di settore. Sottolinea inoltre Passalacqua come sia proprio il modello europeo[46] a richiedere un approccio *integrato* alla rigenerazione, ritrovando nell'insieme delle forze simultanee l'elemento caratterizzante di tale pratica. È perciò questa «visione olistica» che dovrebbe diventare, scrive Passalacqua, «l'elemento qualificante»[47] della strategia, da rinnovare anche alla luce di nuovi approcci collaborativi, creativi e sperimentali nelle pratiche.

[43] Cfr. S. Vuoto, *Rigenerazione urbana e beni vincolati* in M. Passalacqua, A. Fioritto, S. Rusci (a cura di), *Ri-conoscere la rigenerazione*, cit., pp. 241-263.

[44] G. F. Cartei, E. Amante, *Studi giuridici per la rigenerazione urbana*, cit.

[45] Tali orientamenti sono sanciti dal Libro Verde sull'ambiente urbano (*Green Paper on the Urban Environment*), COM(90) 218 def., Bruxelles, 27 giugno 1990, e dallo Schema di Sviluppo dello Spazio Europeo (SSSE) (*European Spatial Development Perspective - ESDP*), approvato a Potsdam nel maggio 1999 con l'obiettivo di promuovere uno sviluppo territoriale equilibrato e sostenibile all'interno dell'Unione Europea.

[46] Il riferimento è alla *Carta di Lipsia sulle città europee sostenibili*, siglata il 24 maggio 2007 in occasione del Consiglio informale dei Ministri per lo Sviluppo urbano, e alla successiva *Dichiarazione di Toledo* del 22 giugno 2010. Quest'ultima, in particolare, ha consolidato gli obiettivi di Lipsia, ponendo l'accento sulla rigenerazione urbana integrata come strumento strategico per affrontare le sfide della crisi economica e promuovere l'inclusione sociale.

[47] Cfr. M. Passalacqua, *Rigenerare siti industriali dismessi*, cit., p. 70.

3. Modelli di rigenerazione culturale (musei, spazi ibridi, periferie)

3.1. Il percorso del riuso dagli spazi indipendenti americani ai progetti museali *culture-led*

La rigenerazione a sfondo culturale[1] e il relativo riuso di ambienti industriali dismessi fonda le proprie strategie su pratiche di ripristino variegate, per definizioni e modelli, relative sia alla riqualificazione dei grandi vuoti creati sulla scia dell'evoluzione urbana, sia su progetti di media e piccola scala che interessano la partecipazione del pubblico, generalista o locale. Il tema del riuso e della rigenerazione degli spazi, nel panorama artistico contemporaneo, mette le prime radici nell'America sub-culturale degli anni Sessanta e Settanta, ed è principalmente restituito da un lato dalla militanza contro i progetti di riqualificazione più ambiziosi, come la costruzione della superstrada *The Lower Manhattan Expressway*[2], e dall'altro dalla guida organizzativa di Alanna Heiss e dall'evoluzione dell'Institute for Art and Urban Resources (IAUR) – che successivamente diventerà uno dei primi modelli-museo aventi alla base il principio del riuso adattivo dell'edificio. In primo luogo, l'organizzazione *Artists Against the Expressway* (AAE), fondata a seguito della prima presentazione del progetto di Robert Moses, rappresentava un esempio di opposizione verso la stessa spinta imprenditoriale dei progetti di ripristino, allora incarnati dalla costruzione della *Manhattan Expressway* che avrebbe modificato o demolito gran parte del bacino del Sud-Est[3]. Inoltre, l'esperienza di Heiss, definita da due anni (1971-1972) di impegno nel panorama londinese per il recupero degli spazi di St. Katherine Docks, fu riportata negli Stati Uniti già nel '71 con la nomina di Direttrice dell'organizzazione MAS (Municipal Art Society). Più in generale, dismissione e riconversione furono temi cardine della ricerca artistica americana di quegli anni. Per rintracciare una genealogia, è infatti possibile evidenziare una convergenza tra la nascita degli spazi indipendenti newyorkesi e i primi esempi di riuso degli spazi urbani residuali, o fatiscenti (*crummy*), citando tra tutti casi significativi come il "relitto" di 112 Greene Street[4], acquistato da Jeffry Lew nel 1970 e poi divenuto luogo attivo di sperimentazione; The Kitchen (1971), storico spazio per la *video art* fondato da Steina e Woody Vusulka, la cui prima sede fu l'ex cucina del Mercer Art Center; o altri luoghi, tipicamente ex magazzini, autogestiti dalla prima generazione del downtown[5]. Tra questi varrà la pena citare: il 98 Greene Street (1969) e il 3 Mercer Street Store fondati

[1] Nostro punto di partenza è S.V. Haddock, *Rigenerare la città,* cit.

[2] Cfr. A. Georgoulias, A.Khawaja, *Lower Manhattan Expressway*, Pubished by Harvard Graduate School of Design, 2010.

[3] Nello specifico Chinatown, Little Italy, SoHo, il Lower East Side e il South Village.

[4] L'esperienza dello spazio è stata riassunta nel catalogo (a cura di) R. Bertano, M. Savitt, *112 Workshop Greene Street. History, Artist & Artworks*, New York University Press, New York 1981.

[5] Una svolta determinante fu data dall'introduzione della normativa AIR (*Artist in Residence*) nel 1971(Art. 7-B, *Multiple Dwelling Law*, 1971), adottata a New York per disciplinare il mutamento della destinazione d'uso di spazi originariamente industriali in studi e residenze per artisti. Tale quadro riconsentì la regolarizzazione del regime di coabitazione tra attività creativa e uso abitativo (*live-work spaces*), pur mantenendo formalmente la natura catastale produttiva degli immobili.

da Rauschenberg nel '69; l'Artists Space di Nancy Spero e Leon Golub; ma anche gli altri spazi polimorfi occupati dallo IAUR come Apple (1969-1973), Gain Ground (1969- 970) e The Clocktower Gallery, fondata nel '72.

La definizione di spazio *crummy*, letteralmente 'scadente', 'squallido' – ma che oggi potremmo restituire, almeno in questo contesto, appunto, con "residuale" – appare per la prima volta in un articolo di Nancy Foote su "Artforum" dal titolo *The apotheosis of the crummy space*, scritto per la mostra *Rooms* del 1976, svolta presso la nuova sede ufficiale dello IAUR. L'ex scuola pubblica era al centro di un dibattito più ampio sul riuso degli edifici, che interessava sia la demolizione che la possibilità di riutilizzo degli spazi abbandonati, nell'interesse da parte della città di New York di pensare ad una riconversione del territorio non sfruttato. La caratteristica di questi luoghi "di recupero", sorti in opposizione all'estetica dominante e alle richieste di mercato, fu quella di aver rappresentato una diretta e naturale evoluzione dello spazio espositivo (e anche dello studio d'artista), costituendo un nuovo modello di uso e di gestione lontano sia dalla galleria privata sia dalla Kunsthalle. In particolare, da evidenziare, erano le condizioni di adattabilità ma anche la formalizzazione dell'opera nell'interazione continua con l'architettura, in relazione alle superfici porose, malridotte, consumate dall'abbandono e dell'incuria[6]. Una convergenza, quella tra opera e spazio – contesto e contenuto[7] – che se nel modernismo fu rappresentata dal bianco della galleria, nel tempo della città post-moderna e post-industriale venne incarnata dall'estetica rotta dello spazio abbandonato. Prima dei grandi interventi di riqualificazione urbana, che poi ribaltarono il modello originario dell'autogestione, lo spazio dismesso ospitava opere «that could survive its surroundings, rather than relying on them to "authenticate"»[8], afferma Foote a proposito di 112 Greene Street. In tal senso i lavori presentati nella mostra del '76 erano opere che avevano stato di esistenza solo nella realtà stessa delle pareti usurate, talvolta anche continuando i processi di demolizione. Da sottolineare è quindi il carattere installativo tipico dell'arte sperimentale degli anni Settanta, che si esprime attraverso la dimensione performativa dell'evanescenza o nella ricerca *site-specific*. Ad attuare un nuovo ribaltamento tra opera e contesto fu poi la successiva funzionalizzazione degli spazi dismessi o abbandonati evoluti da luoghi della ricerca sperimentale ad ambienti museali, permettendo anche la riammissione di opere più tradizionali all'interno dell'ambiente industriale. Fu infatti attraverso i primi grandi progetti di rigenerazione a trazione culturale (*culture-led regeneration*) che il riuso degli edifici industriali passò da essere una caratterista della scena indipendente americana a una nuova strategia di *marketing* per la riqualificazione urbana. Già lo IAUR, poi PS1, segnò un passaggio cruciale per l'evoluzione degli ambienti di recupero. Il modello *culture-led*, di cui l'economista Graeme Evans dà una definizione, è

[6] F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano 2022, pp. 172-173. Scrive Poli a proposito di 112 Greene Street: «i pavimenti grezzi, i muri scrostati, anche danneggiati, diventavano componenti essenziali di un'estetica nuova, un'ottica di completo ribaltamento del white cube e reinvenzione delle tipologie di installazione» (*ibidem*).

[7] B. O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, trad. it. Johan & Levi, Milano 2012.

[8] N. Foote, *The apotheosis of the crummy space*, in "Artforum" v. 15, n. 2, 1976, p. 30 [tr. ns. che potessero sopravvivere al contesto circostante, anziché dipendere da quest'ultimo per la propria legittimazione].

rappresentato dalla presenza di una grande istituzione a promozione a guida dei progetti di riciclo e di recupero delle aree dismesse (come la Tate) o dalla trazione generata dalla presenza di un polo formulato ex-novo (come lo stesso Bilbao[9]). Per questo motivo, inizialmente, quando le arti sono andate ad inserirsi nel panorama della rigenerazione urbana il sentimento che si andò a suscitare fu una radicata *culture of pessimism*[10] – come la definisce Evans – causata sia dalla mancata partecipazione del pubblico locale a questi progetti così ambiziosi sia dalla brandizzazione dei vecchi distretti industriali per la creazione di nuovi paradigmi d'impresa. Tra i modelli di rigenerazione culturale presentati dallo studioso, e a cui la stessa Haddock si riferisce, ricade anche la *cultural regeneration* in cui rientrano i cosiddetti *hub* o *cluster*: come il Museums Quarter di Vienna, il Museumplein di Amsterdam, la Villette di Parigi o il Museumsinsel di Berlino o altri esempi sempre presenti sul territorio europeo. Essi sono costituiti da una pluralità di servizi per la cultura adibiti principalmente nello stesso agglomerato urbano, che pur mantengono una finalità di consumo. Ciò che emerge da una prima analisi di questo panorama, è senz'altro la necessità di superare quella visione, propria della *culture of pessimism*, che lega l'idea di rigenerazione alla creazione di un altro epicentro culturale ed economico, andando al di là di una prospettiva gerarchizzata che attribuisce all'arte un potere esclusivamente imprenditoriale e produttivo.

Riportato nel panorama post-fordista delle dismissioni commerciali, lo scenario del recupero degli edifici per scopi culturali (museali) coinvolse l'Europa principalmente a cavallo degli anni Ottanta, in occasione della deindustrializzazione e della delocalizzazione delle fabbriche fuori dal centro delle maggiori città. L'eredità di tale decentramento fu la presenza di enormi spazi di origine industriale non più attivi nei sistemi di produzione e l'emergenza del riuso si unì alla ricerca di nuovi poli espositivi, optando per la scelta della conservazione piuttosto che per la demolizione. Si evince come i piani di rigenerazione, uniti alle le politiche sui *brownfields*, possano costituire un nuovo scenario per l'evoluzione dello spazio museale inserendosi a metà tra le discipline dell'architettura e della museologia contemporanea. A partire dagli anni Ottanta è possibile individuare una molteplicità di casi che hanno contribuito ad evidenziare la tendenza del riuso a scopi museali. Al fine di tracciare una breve geografia, è utile iniziare dal territorio inglese menzionando per prima la riconversione degli ex magazzini di Albert Dock[11] che lasciarono spazio, nel 1988, alla Tate Gallery di Liverpool. Come noto, il progetto Tate interessò poi l'ex centrale elettrica di Bankside, in funzione dal '53 all'81, trasformandola

[9] Si osservi come anche il caso di Bilbao muova dall'istanza di riconversione di un'area industriale dismessa; tuttavia, a differenza di altri modelli di riuso adattivo, il progetto ha previsto l'integrale demolizione delle preesistenze portuali per far spazio alla nuova polarità architettonica del Museo Guggenheim, segnando il passaggio da una rigenerazione conservativa a una trasformazione urbana radicale.

[10] G. Evans, *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration* in S. Miles, R. Paddison (a cura di) *Culture-Led Urban Regeneration*, Routledge, London-New York, 2007, p. 112.

[11] Cfr. S. Cantacuzino, *Re-architecture: old buildings/new uses*, Abbeville Press, New York 1989, pp. 102-105.

nella nuova sede della Tate Modern di Londra, inaugurata definitivamente nel 2000[12]. Il caso della Tate Modern è per noi significativo poiché costituisce il primo esempio di spazio museale concepito nel riuso integrato con i materiali d'*archeologia industriale*. Qui, l'ambiente occupato generatori elettrici si trasformò nella Turbine Hall, mentre la sala delle cisterne, dove un tempo vi erano i grandi serbatoi d'acqua per il raffreddamento dei macchinari, diventò la galleria espositiva oggi nota come The Tanks. Passando allo scenario continentale, la struttura post-industriale e il modello *culture-led* è stato invece emblematico per la riqualificazione della zona Ruhr nel nord-ovest della Germania, attraverso la creazione di una rete di musei[13] centrali nel processo di rigenerazione del territorio. La gran parte delle fabbriche e delle miniere cessò definitivamente l'attività nel 1986, lasciando dietro di sé vaste aree dismesse. A testimoniare il declino produttivo rimase l'Hüttenwerk di Essen, ovvero l'ex ferreria riconvertita nel PACT Zollverein (Performing Art Center): importante per segnare l'ingresso, in Europa, dei centri di sperimentazione per la *performance art* nei contesti post-industriali. All'interno dello stesso complesso, la cava di carbone Zollverein, aperta dal 1847 al 1986, rappresentava uno dei più importanti poli minerari della regione. Dopo la chiusura, l'area è stata trasformata in un articolato polo museale, il cui fulcro è oggi il Ruhr Museum, che racconta la storia geologica, industriale e sociale del territorio proprio negli spazi dell'ex impianto di lavaggio del carbone. Inoltre, nel 2001, la zona ha ricevuto il riconoscimento di Patrimonio dell'Umanità UNESCO, mutando definitivamente il suo stato da "rovina del capitale"[14] a sito culturale e simbolo della memoria industriale europea. Parallelamente, anche altri musei della rete Ruhr Kunst Museen si inseriscono in un processo di riuso culturale di infrastrutture produttive, definendo una geografia strettamente legata al passato industriale.

3.2. Spazi ibridi in Europa

Già dai primi anni Ottanta si assiste in Europa, specialmente nel territorio tedesco e nord-europeo, alla fondazione di spazi ibridi per le sperimentazioni dei linguaggi, tra ricerca teatrale, musicale e performativa, spesso connessa anche alla formula delle residenze per artista. La riqualificazione dei distretti industriali attraverso modelli culturali ha iniziato ad interessare una tipologia ibrida di spazi non solamente affine alla strategia di riconversione museale. Ad esempio, già dal 1980 è attivo l'Het Apollohuis[15], fondato da Paul Panhuysen e Remko Scha ad Eindhoven come luogo per la sperimentazione di pratiche sviluppate nell'incrocio tra i linguaggi di arti visive, suono e video, situato in un un'ex fabbrica di sigari del XIX secolo. Tra il 1983 e l'84 prende forma anche l'Hallen für Neue

[12] L'iniziativa della riconversione non scaturì dalla municipalità londinese, ma dall'iniziativa di Nicholas Serota, allora direttore della Tate, che nel 1994 promosse il concorso internazionale di progettazione. L'operazione fu vinta nel 1995 dallo studio Herzog & de Meuron.

[13] Si rimanda al sito ufficiale: https://www.ruhrkunstmuseen.com/en/.

[14] Cfr. l'uso di questo termine in S. Murray, *Performing ruins*, Palgrave Macmillan, London 2016.

[15] **ZKM-A**, le pubblicazioni in merito all'Het Apollohuis sono: P. Panhuysen, M. van Stralen, A. de Greef (dir.), *Het Apollohuis. Five years 1980-1985*, published by Het Apollohuis, Eindhoven 1980; e P. Panhuysen, M. Stienstra, J. Donker, T. Yocarini (dir.), *Het Apollohuis. Five years 1985-1990*, published by Het Apollohuis, Eindhoven 1990.

Kunst per mano dell'artista Urs Raussmüller, concepito come spazio sperimentale per la "nuova arte" che trova sede all'interno di un grande ex fabbrica tessile riconvertita nella zona sud della città vecchia di Schaffhausen, affacciato sul Reno. Nel 1989 si costituisce a Karlsruhe lo ZKM, il laboratorio interdisciplinare per l'arte elettronica e intermediale, nato sulle fondamenta di un ex deposito armi e sull'immaginario estetico-teorico di Peter Weibel. Nel corso degli anni Novanta il processo di riconversione assume poi una forte accelerazione. In questa fase il riuso degli spazi dismessi si consolida come strategia diffusa di sviluppo culturale e territoriale, con un progressivo slittamento dall'occupazione spontanea[16] verso modelli più istituzionali e forme di riuso dei vecchi edifici. Dagli anni Novanta, si assiste infatti alla nascita di spazi istituzionali ibridi sia come rifunzionalizzazione dei vecchi edifici per fronteggiare la richiesta di nuovi contesti espositivi, sia come luoghi di aggregazione per lo sviluppo e la ricerca sulle arti performative. Tra i casi più significativi si può includere la Kunsthalle Recklinghausen, ospitata in un ex bunker sulla linea ferroviaria Reichsbahn, costruito negli anni Venti e dismesso negli anni Ottanta poi riaperto nel 1990 come luogo espositivo e che oggi rappresenta uno dei primi esempi di riconversione di un'infrastruttura bellica all'interno del contesto europeo. In questo panorama si può inserire anche la Cable Factory a Helsinki, ovvero un ex complesso industriale per la produzione di cavi elettrici, costruito nel 1939 e dismesso negli anni Ottanta, che viene progressivamente trasformato in uno dei più grandi centri culturali polifunzionali del Nord Europa, per arrivare all'apertura nel 1991 come spazio dedicato a studi d'artista, alla danza, e alle arti dello spettacolo. Nel 1992 apre a Marsiglia la Friche La Belle de Mai a Marsiglia, ex fabbrica di tabacco della società SEITA, costruita nel 1920 e chiusa nel 1960, diventando un polo multidisciplinare per arti visive e performative includendo nella programmazione delle attività anche le residenze. Un ulteriore esempio di questo processo di riconversione per la creazione di spazi ibridi è rappresentato dal MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst a Duisburg, sempre nella zona della Ruhr, ovvero un ex mulino dismesso negli anni Settanta e trasformato nel 1999 in spazio espositivo. Nel 2000 riaprono anche Les Abattoirs di Tolosa, nel sud della Francia, dismessi alla fine degli anni Ottanta e riconvertiti nel 2000 in centro per l'arte contemporanea. A questo modello si affiancano, negli anni successivi, casi come il Matadero di Madrid, trasformato nel 2005 in uno dei principali poli culturali della capitale spagnola. Sempre nel territorio francese viene aperto nel 2008 il Centquatre di Parigi che diventa uno dei maggiori spazi polifunzionali gestiti dal Comune e dagli organi locali. Ciò che emerge da questo panorama, costellato da una pluralità di casi qui non interamente riportati, è come il riuso della rovina industriale abbia caratterizzato anche un nuovo modello di rigenerazione a trazione culturale, per la nascita di centri non solamente legati alle logiche museali o espositive ma connessi alla ricerca sulle arti performative.

[16] Anche lo ZKM prima della rifunzionalizzazione dell'edificio era presieduto da collettivi artistici e da forme di occupazione cfr. J. Reimann, P. Weibel (a cura di), *Leerer Raum Kunstraum ZKM. Künstler-Gruppen-Projekte „vor" dem ZKM*, ZKM. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 2014.

3.3. La rigenerazione culturale dei Mattatoi in Europa e in Italia

In parallelo ai grandi complessi industriali della produzione manifatturiera, il modello *culture-led* si estende anche a un'altra categoria specifica di infrastrutture dismesse, ovvero agli ex mattatoi comunali. Questi interventi ampliano la rete eterogenea di spazi riconvertiti includendo gli ex stabilimenti legati all'industria delle carni, che oggi rappresentano sedi privilegiate per centri e *hub* espositivi sia in ambito europeo che italiano[17]. Il processo di riuso adattivo di queste strutture rintraccia il suo primo esempio emblematico negli Abattoirs de la Villette a Parigi, costruiti tra il XIX e il XX secolo e chiusi nel 1974, riaperti al pubblico già nel 1987 come parte integrante del progetto del Parco nel XIX *arrondissement*. Ampliando l'analisi della casistica internazionale, questa linea evolutiva ha visto successivamente la trasformazione di spazi quali il Matadero di Madrid, recuperato nell'arco di un decennio (1996-2006), e Les Abattoirs di Tolosa – già citati. Tale percorso giunge fino al recente intervento sul Matadouro Industrial di Porto, volto a ospitare il Museu da Convergência e l'ampliamento della Galeria Municipal[18]. In Italia invece, un esempio è dato dall'integrazione del vecchio mattatoio comunale per l'*hub* del Museo MAMbo di Bologna e dal progetto della *Città delle Arti* per il Mattatoio di Roma[19]. Un ulteriore lavoro di riqualificazione si sta attualmente svolgendo per l'ex macello di Milano, al centro del progetto Aria, per il programma Reinventing Cities[20], con lo scopo di avviare una programmazione espositiva e trasferire lì alcune sedi dell'Istituto IED. Anche in realtà più dislocate e periferiche, come Cagliari o Bari, è possibile tracciare una piccola casistica, restituita dai padiglioni dell'Exhibiting and Moving Arts (EXMA) di Cagliari[21], ex macello chiuso negli anni Sessanta e oggi centro per l'arte contemporanea, oppure dalla Fondazione Pino Pascali[22], nel barese, anch'essa vecchio mattatoio comunale e ora spazio espositivo. L'insieme di questi esempi, uniti agli altri modelli di riuso temporaneo o ibrido[23], evidenzia la diffusione di una tipologia di intervento in cui il recupero

[17] V. Silvestrini, *La rigenerazione culturale degli ex mattatoi in Europa,* in "Artribune", 10 gennaio 2025, o anche M. Pietropaoli, *Tutte le volte che i mattatoi sono diventati spazi per la cultura. La mappatura in Italia e in Europa*, in "Artribune", 27 dicembre 2024.

[18] Si rimanda ai rispettivi portali: https://ooda.eu/projects/m-odu.

[19] A questo caso è dedicato maggiore approfondimento nella *Sezione III* della ricerca.

[20] Il progetto ARIA è risultato vincitore della seconda edizione di *Reinventing Cities*, bando internazionale promosso da C40 Cities Climate Leadership Group con il Comune di Milano. L'intervento prevede la rigenerazione degli oltre 15 ettari dell'ex macello di Viale Molise, in stato di abbandono dagli anni Novanta. Per la documentazione tecnica, si rimanda alla sezione dedicata sul portale istituzionale del Comune: www.comune.milano.it/aree-tematiche/urbanistica-ed-edilizia/progetto-aria.

[21] Si veda: https://www.exmacagliari.com/.

[22] Per una panoramica sulla Fondazione: https://www.fondazionepascali.it.

[23] Altri esempi potrebbero essere costituiti dal riuso dei vecchi spazi per la macellazione di Prato, al centro del progetto *Networking cities* di Marco Scotini, oppure dalla realtà romana e più radicale del Museo dell'Altro e dell'Altrove (MAAM), che prende vita in un ex edificio industriale per la lavorazione delle carni. Cfr. M. Scotini (a cura di), *Networkingcity. Pratiche artistiche e trasformazione urbana*, Maschietto Editore, Firenze 2003, pp. 258-263. In questo contesto, risulta fondamentale evidenziare come tali esperienze rappresentino processi di riuso eterogenei: da un lato interventi di natura temporanea, come nel caso di Prato, dall'altro forme di autogestione e rigenerazione dal basso che incrociano il modello dell'*housing* e dell'emergenza abitativa. Nel progetto *Networking*

architettonico è predisposto per la creazione di nuove infrastrutture culturali rifunzionalizzate. Tuttavia, il consolidamento di tali ambienti come sedi per le pratiche contemporanee sollecita una riflessione che va oltre la necessaria riqualificazione degli edifici, coinvolgendo anche l'eredità simbolica e la specificità storica dei contesti legati alla mattazione. Nel caso della trasformazione degli ex mattatoi in centri per la diffusione delle pratiche artistiche, è possibile guardare allo spazio non soltanto come testimonianza del passato produttivo, ma anche come luogo in cui attivare processi territoriali pertinenti alla rielaborazione critica del passato. Proprio perché le strutture vengono frequentemente riabilitate per funzioni culturali ed espositive, la dimensione curatoriale o la creazione di progetti di comunicazione può assumere un ruolo strategico nei processi di riconversione, diventando uno strumento aggiuntivo attraverso cui integrare il recupero architettonico con una rielaborazione della memoria del luogo. Dal confronto con la casistica europea e nazionale emerge inoltre una tendenza ricorrente, da parte dei nuovi centri culturali, a conservare la denominazione originaria degli spazi – *Mattatoio, Matadero, Matadouro, Abattoirs* – mantenendo così un primo livello di riconoscibilità storica. Ad ogni modo, la scelta non sempre è accompagnata da una rielaborazione altrettanto esplicita sulla propria eredità, con il rischio che il riferimento al passato rimanga confinato a un livello prevalentemente formale e denominativo, senza tradursi in una riflessione più articolata sul significato simbolico e culturale di questi contesti. In tal senso, come scrive Cesare Pietroiusti sui processi di riconversione degli edifici di archeologia industriale, è in particolare quando gli spazi vengono destinati a ospitare «un museo d'arte contemporanea» che diventa necessario interrogarsi non soltanto sulle nuove funzioni da assegnare all'edificio, ma anche sulle «esperienze» e sui «significati di quel luogo»[24]. In assenza di questa riflessione, infatti, il rischio è quello di limitarsi alla ricerca di uno spazio «più grande e più funzionale» in cui semplicemente «metterci "tutto"»[25].

Seguendo l'apertura offerta, diventa quindi importante discutere su come (e se) i materiali legati al passato produttivo possano essere riattivati all'interno dei contesti espositivi. La rielaborazione di immagini, fotografie e testimonianze visive di natura storica può dunque contribuire alla costruzione di nuove forme "minori" di rigenerazione culturale, capaci di mettere in dialogo la memoria produttiva dei luoghi secondo prospettive critiche aggiornate[26]. Ad esempio, una possibile direzione potrebbe consistere nel riflettere sulle modalità di rappresentazione dell'alterità animale secondo un approccio analogo a quello adottato negli ultimi anni per altre eredità critiche, come quelle post-coloniali e

Cities, gli spazi dell'ex macello di Prato sono stati resi operativi per cinquanta giorni attraverso l'insediamento di servizi pubblici per i cittadini. L'operazione ha visto la collaborazione di circa settanta artisti, tra cui Meschac Gaba, Carlos Garaicoa, Stalker, Superflex e Bert Theis. Per l'analisi della realtà radicale del MAAM, che integra la funzione museale all'occupazione abitativa di Metropoliz, cfr. G. De Finis (a cura di), *MAAM: museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz città meticcia*, Bordeaux, Roma 2017.

[24] C. Pietroiusti, *Memoria ed esperienza dei luoghi* in G. De Finis (a cura di) *Rome. Nome plurale di città*, Bordeaux, Roma 2016, p. 276.

[25] *Ibidem*.

[26] Cfr. R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit.

femministe[27]. In ambito curatoriale, tali prospettive hanno già promosso processi di revisione delle narrazioni istituzionali attraverso pratiche di disarchiviazione o grazie alla riorganizzazione dei materiali visivi mediante nuovi ordini di accostamento. Come spiega Francesca Castellani:

> «il dispiegamento della dimensione plastica, sensoriale ed esperienziale dell'allestimento restituisce forza e capacità d'impatto all'archivio, rimettendo in circuito, anche imprendibilmente, le sue potenzialità simboliche, espressive, emotive, narrative e concettuali. [...] In altre parole, la dimensione spaziale ed esperienziale dell'allestimento serve a tornare all'archivio (e al nostro stesso concetto di "fonte") con una diversa consapevolezza delle sue potenzialità»[28].

Un esempio significativo può essere inoltre rintracciato nell'elaborazione dei materiali visivi legati agli Abattoirs de la Villette. In questo caso, osserva Cecilia Alemanni[29], la rilettura delle immagini relative al mattatoio parigino è stata condotta attraverso la lente interpretativa dell'estetica dell'*informe* elaborata da Georges Bataille nella rivista "Documents"[30], dove nel primo numero si trovano le fotografie attribuite al surrealista Eli Lotar[31]. Attraverso il montaggio nelle pagine di "Documents" – come nel caso dell'accostamento tra le quattordici paia di zampe bovine e le gambe delle ballerine delle *Fox Follies* – la sequenza visiva riorganizza il materiale iconografico secondo nuove relazioni concettuali. In questa prospettiva, rileggere l'eredità culturale dei mattatoi significa considerarli come luoghi in cui interrogare *anche* le relazioni storiche tra produzione, ambiente e vita animale. In questo senso gli spazi della mattazione, che oggi sono riconvertiti in centri culturali e luoghi di produzione artistica, costituiscono un contesto particolarmente significativo in cui continuare ad elaborare forme di rigenerazione sull'eredità storica, anche da un punto di vista più "pratico" coerente con le funzioni espositive di questi luoghi.

[27] Cfr. A. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Monza 2017, in particolare il *Capitolo* 4 intitolato *Memorie ritrovate e storie da riscrivere. Il crollo del Muro e la svolta postcoloniale*, alle pp. 51-60.

[28] F. Castellani, *Mettere in spazio l'archivio. Canovaccio di riflessioni su alcuni casi di allestimento*, in M. Majorino, M.G. Mancini, F. Zanella (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2022, pp. 43-44.

[29] Cfr. C. Alemani, *L'informe: un percorso tra le pagine di Documents*, in "Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura", febbraio 2002.

[30] All'interno della rivista Bataille aveva sperimentato una strategia di montaggio figurativo basata sull'accostamento di immagini eterogenee, capace di produrre nuovi ordini di significato attraverso la vicinanza visiva tra soggetti apparentemente incongrui.

[31] Scrive Alemanni: il fotografo da un lato «sceglie un soggetto popolare, basso, dai contenuti anche disgustosi; [e] dall'altro Bataille mette in pratica il montaggio figurativo che caratterizza la rivista, accostando, nello stesso numero, l'immagine delle quattordici paia di zampe bovine allineate lungo il muro del mattatoio alle cinque paia di gambe delle ballerine delle Fox Follies, tagliate dal sipario calante», ivi, pp. 15-16.

3.4. Musei civici e Fondazioni in Italia

Per quanto riguarda le forme di riqualificazione degli ambienti espositivi in Italia, un grande lavoro di adattamento degli ex edifici industriali è stato compiuto dalla categoria dei musei civici. A partire dagli anni Ottanta, anche su territorio locale, si è affermata la pratica del riuso adattivo dell'archeologia industriale (centrali elettriche, lanifici, macelli, fornaci, opifici) contribuendo in modo significativo a rimodellare il panorama espositivo nazionale; principalmente composto da edifici storici e dall'impossibilità di costruire *ex novo* grandi musei in contesti già densi di patrimonio edilizio consolidato. Partendo dal Nord Italia il MUDEC, il Museo delle Culture[32] di Milano, aperto nel 2015, è stato realizzato nell'area dell'Ex Ansaldo, storica fabbrica metalmeccanica (del 1904) situata nel quartiere Savona-Tortona. La gestione passò nel Gruppo Finmeccanica-Ansaldo solo nel 1966, per poi chiudere nel 1989 ed essere di lì a poco acquistata dal Comune per scopi culturali[33]. Su Bologna invece il MAMbo è stato aperto nel 2007 nell'ex edificio del Forno del Pane Comunale costruito nel 1915, poi dismesso nel '58, e oggi inserito all'interno della Manifattura delle Arti che si costituisce come un grande polo culturale comprendente più edifici di rilievo per il territorio bolognese. Nel Centro Italia, l'esempio più emblematico incarnato dal modello dei musei civici è quello della Centrale Montemartini, aperta nel 1912 come centrale termoelettrica pubblica e chiusa nella sua funziona originaria nel 1963, andando a costituire un altro frammento di archeologia industriale nel territorio romano dell'Ostiense. Il museo fu poi aperto ufficialmente nel 2001, attraverso un lavoro di restauro e di adattamento che ha mantenuto la struttura industriale originaria. Quanto invece l'esempio incarnato specialmente dall'ex birreria Peroni-Ghiaccia ovvero dal MACRO (Museo d'Arte Contemporanea di Roma) – o anche, per certi versi, dallo stesso Mattatoio (entrambi spazi ex-industriali romani) – il complesso, progettato a inizio Novecento da Gustavo Giovannoni e in funzione fino al 1971, è stato acquistato dopo la dismissione dal Comune di Roma (1984) per diventare la sede della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea (1997-2011). Solo nel 2000, il progetto di Odile Decq, si è proposto di mutare e allargare gli spazi assegnandogli la forma attuale e un'identità architettonica chiara al pari di quella di altri musei realizzati da famosi architetti. Tuttavia, la gestione dal 2018 non è più sotto la direzione della Sovrintendenza Capitolina, ma è stata affidata all'Azienda Speciale Palaexpo, ente strumentale di Roma Capitale che opera con maggiore autonomia. Questo ulteriore modello si sposta lontano dalla gestione diretta del museo civico tradizionale (come il MUDEC o la Centrale Montemartini), pur rimanendo all'interno dell'orbita pubblica, avvicinandosi a una gestione ibrida e veicolata dalla presenza di aziende o enti esterni attivi sul territorio. In ultimo, a Terni il complesso CAOS (Centro Arti Opificio Siri) rappresenta un altro esempio di riuso a trazione interamente comunale. L'area, che sin dal 1794 ospitava una ferriera pontificia convertita poi nello stabilimento chimico S.I.R.I. (Società Italiana Ricerche Industriali), fu acquisita dal Comune tra il 1997 e il 2002, per poi riunire i due musei civici,

[32] Si rimanda a: https://www.mudec.it.
[33] Per maggiori informazioni: https://www.museolab6.com/post/cge-ansaldo.

ovvero il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Aurelio De Felice e il Museo Archeologico Claudia Giontella, aprendo anche alla creazione di un *hub* culturale più ampio.

Il discorso sugli *hub* multidisciplinari, invece, come anche le OGR di Torino (le Officine Grandi Riparazioni) o, più nel dettaglio il caso delle Fondazioni, contribuiscono a plasmare un ulteriore modello di rigenerazione a trazione culturale veicolato però da identità diverse, piuttosto legate ad esempi di *branding* e da una nuova estetizzazione dello spazio espositivo. Continuando a riferisci all'Italia, l'unione di finanziamenti pubblici a quelli privati, in città come Milano, ha infatti delineato uno scenario relativo alla rigenerazione culturale gestito da grandi strutture finanziarie che, a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, ha sì contribuito al recupero di altri spazi di archeologia industriale, ma ha anche introdotto la presenza degli investimenti delle grandi multinazionali – come istituti di credito e bancari – nei progetti di rigenerazione e recupero urbano. Più in generale, il tema che vede nella cultura – intesa nella sua accezione più vaga e meno definita – un mezzo di ripresa per la crescita e il recupero rigenerativo delle città è stato poi ampliamente incentivato grazie alla creazione nel Duemila del *format* delle *European Cities of Culture*[34]. Seppur destinato alla promozione di città minori, esso ha aiutato a far entrare l'arte e il patrimonio culturale come nuove forze nel nuovo motore economico della città, paragonabili alla vecchia produzione fordista (tra produzione, valorizzazione dei Beni e slancio turistico). Se si tiene presente l'esempio di Milano, appare evidente come il disegno di una rigenerazione culturale dei vecchi distretti industriali sia veicolato soprattutto, oltre che dall'esempio del MUDEC e da casi più informali, da un modello principalmente imprenditoriale di rigenerazione[35], manifestato ad esempio dalla Fondazione Pirelli Hangar-Bicocca[36] (2004) o dalla Fondazione Prada (2008). In questi casi, la tendenza estetica del riuso è rafforzata dalla presenza di grandi nomi dell'architettura e del design internazionale come Rem Koolhaas per la Fondazione Prada e Norman Foster per la Hangar-Bicocca[37]. A questo si aggiunge il significativo contributo curatoriale di figure di rilievo internazionale come dimostrato dall'impegno di Germano Celant, non solo per il disegno espositivo della Fondazione

[34] Si veda la Decisione n. 445/2014/UE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 16 aprile 2014, che istituisce un'azione dell'Unione a favore delle Capitali europee della cultura per il periodo 2020-2033 (abrogativa della Decisione n. 1622/2006/CE). Per un'analisi critica dei processi di europeizzazione e delle politiche culturali nei contesti urbani, si rimanda a: M. Sassatelli, *European cultural space in the european cities of culture: Europeanization and cultural policy*, in "European Societies", v. 10, n. 2, 2008, pp. 225-245.

[35] In una realtà come Milano, tale fenomeno ha delineato uno scenario fortemente condizionato da grandi gruppi finanziari. Se, a partire dagli anni Novanta, questo modello ha favorito il recupero di numerosi complessi di archeologia industriale, ha d'altra parte istituzionalizzato l'ingresso di grandi capitali multinazionali (in particolare istituti di credito e fondi d'investimento) nella *governance* dei progetti di riqualificazione urbana. Sulle criticità delle politiche milanesi si rimanda a L. Tozzi, *L'invenzione Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*, Cronopio, Napoli 2023; per un'analisi del ruolo degli attori economici nel settore edilizio milanese, si veda anche F. Stefanoni, *Le mani su Milano. Gli oligarchi del cemento da Ligresti all'Expo*, Laterza, Bari-Roma 2014, in particolare le pp. 81-94.

[36] Si veda: https://www.fondazioneprada.org/.

[37] Per approfondire: https://pirellihangarbicocca.org/.

Prada, ma anche in grandi eventi cittadini[38] quali l'Expo 2015, in occasione della mostra *Arts & Food* realizzata in collaborazione con la Triennale Milano. Il caso milanese, sebbene riduttivo, è esemplificativo di come l'estrema estetizzazione dei progetti di riuso abbia contribuito a formare una narrazione parallela dei termini di rigenerazione, tanto da definire un nuovo "stadio" di produzione delle attività culturali: a metà tra riuso del vecchio e produzione del nuovo.

3.5. Luoghi periferici e contatto con il territorio

Dai progetti di rigenerazione a trazione culturale, si passerà ora all'approfondimento della terza categoria esposta da Evans[39], con lo scopo di contrapporre allo scenario più noto anche un modello non vincolato alla brandizzazione dei distretti e alla creazione di nuovi poli culturali. La terza forma di modello culturale, che Haddock interpreta come «categoria residuale»[40] – per noi la più interessante – unisce separatamente *culture* and *regeneration*, ed è definita da un insieme molteplice di iniziative di valorizzazione storica del patrimonio, spesso connesse alle comunità locali e realizzate nella loro collaborazione. Di fatto si può accordare che questo modello rappresenti una sorta di "ipotesi di scarto" – o di tentativo in *negativo* per usare le parole di Evans – proprio perché avviene nella sottrazione del piano istituzionale o imprenditoriale, ovvero senza la necessità di creare un nuovo mercato o nuovi modelli di *governance*. Ripartendo dunque dalla definizione che assume questo modello come un "modello per difetto", appunto di scarto, e abbracciando l'interpretazione di Haddock che la classifica come "categoria residuale", è possibile restituire come tale approccio sia svincolato dalle strategie di *planning* e *marketing* urbano. La ricerca di una strategia alternativa nasce grazie a forme autonome di produzione culturale sorte in opposizione ai progetti di natura imprenditoriale che, il più delle volte, hanno generato un'espulsione della comunità dal luogo di origine. Scrive a tal proposito la critica Anna Detheridge:

> «In Gran Bretagna già negli anni '80 si sono viste le prime avvisaglie delle grandi operazioni di trasformazione urbana con Canary Wharf e le Docklands lungo il Tamigi nella East London, e con l'espulsione allora di oltre sessantamila abitanti della zona. In pochi anni il paesaggio fluviale con i suoi antichi magazzini abbandonati si trasformano in palazzi di vetro e di acciaio impreziosisti da un porticciolo turistico con la complicità dell'arte contemporanea, utilizzata in maniera acritica come abbellimento dei luoghi»[41].

[38] Per maggiori approfondimenti cfr. C. Guala, *Mega eventi. Modelli e storie di rigenerazione urbana*, Carocci, Roma 2007.

[39] Cfr. G. Evans, *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration*, cit.

[40] S.V. Haddock, *Rigenerare la città*, cit., p. 34.

[41] A. Detheridge, *Introduzione* a E.R. Meschini, *Comunità, Spazio, Monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera pubblica*, Mimesis, Milano 2021. Il volume esplora il panorama teorico che ha preceduto la formalizzazione di una nuova visione della *public art*, dal dibattito critico avviato negli Stati Uniti fino ai progetti italiani.

L'attenzione, in questo modello, è sposta sugli *effetti* causati dalle prospettive di rigenerazione, nella ricerca di una nuova complicità tra prodotto estetico ed etica territoriale. Tradizionalmente il coinvolgimento delle comunità locali è stato surclassato dalle volontà degli intermediari di mantenere alta l'aspettativa dei piani; ma non tutti i luoghi, afferma Evans, possono sostenere per natura e vocazione un progetto maestoso di riqualificazione, specialmente se questo non incarna la prospettiva di sostenibilità a lungo termine. Singolare è infatti come le aree ex-industriali siano, per natura, ancora inscritte nel disegno urbanistico che le assoggetta ai distretti operai, per questo il piano di riuso dovrebbe adottare un prospetto a lungo termine su scala territoriale, garantendone accessibilità anche a chi è ancora partecipe come abitante e come eredità generazionale della vecchia classe operaia. La necessità di sviluppare un nuovo approccio alla rigenerazione culturale chiede di rivedere in modo corale gli spazi e i termini della città post-industriale, adottando un approccio pluralista fondato sulle strategie comunitarie e sul valore intrinseco dei luoghi. Per questo motivo il "radicato pessimismo" trova giustificazione solo nella selezione elitaria dei registri sociali che vengono inclusi nella fase di progettazione e di restituzione. In tal senso, accordando con la prospettiva di Ronan Paddison e Steven Miles, la promozione retorica della cultura come *soluzione economica-universale* è profondamente limitata poiché non riconosce appieno l'importanza del coinvolgimento delle comunità sul territorio. È tuttavia indubbio, riferendosi sempre al pensiero di Evans, che le arti (o meglio, la strategia del mercato artistico) hanno suscitato un interesse per le politiche urbane proprio grazie al loro potenziale simbolico. Scrive a questo proposito Alessandra Pioselli:

> «La cultura iniziò a essere percepita come opportunità di sviluppo della città postindustriale, detentrice di un potere immateriale per attrarre investimenti, turismo, conoscenze e per alzare il proprio livello di competitività nello scenario globale»[42].

Il quadro che si è andato a costituire dalla visione che assume la cultura come strategia e processo di *governance* è ancora oggi troppo legato ad un'idea tramontata che connette il rilancio della città all'immissione diretta di nuovi prodotti *top-down*. Rimane ancora adesso complesso intravedere un concreto e definitivo spostamento dell'asse della cultura *da* strategia di *marketing a* forma di partecipazione sociale. Tale problema risiede, secondo Pioselli, nel mancato «riconoscimento da parte della committenza del valore culturale dell'azione artistica»[43], un problema politico per certi versi, che ha continuato ad alimentare quella prospettiva disfattista e pessimista (a cui Evans faceva già cenno) che non vede nella cultura un motore a lungo termine per il cambiamento della società. Per questo l'aspetto più pericoloso dell'investimento culturale, in definitiva, è che esso si dimostri non a suo agio nel contesto a cui è destinato[44]. Il panorama che si va a costituire è dunque uno scenario che vede

[42] A. Pioselli, *L'arte nello spazio pubblico. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p. 148.

[43] Ivi, p. 161.

[44] Cfr. S. Miles, R. Paddison, *The Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration* in S. Miles, R. Paddison (a cura di) *Culture-Led Urban Regeneration*, cit., xiii. Per chiarezza si riporta il testo per esteso: «The rhetorical promotion of culture as a sort of an economic panacea is profoundly shortsighted and indeed underestimates the value of

nell'impegno sociale il canale privilegiato attraverso cui poter arrivare anche a strati della popolazione "non previsti" e non inclusi nei progetti a grande scala urbana. Esso è realizzato da interventi di piccole dimensioni o da programmi di arte pubblica nati dall'interazione con i residenti e con le organizzazioni culturali locali. Tra gli esempi riportati da Evans vi è anche il caso di un programma condiviso per la rivalutazione degli edifici industriali, o un progetto per la valorizzazione della memoria storica ideato con i rappresentanti locali o con la collaborazione con artisti e realtà culturali del posto[45]. Il contributo della comunità risulta quindi uno strumento indispensabile sia per gli sviluppatori che per i progettisti, a cui è offerta la possibilità – e il suggerimento da parte di Evans – di ampliare il numero di consulenti presenti nei tavoli. In tal modo al progetto non vi parteciperanno solo specialisti, ma anche una pluralità di figure e di identità. Vedere la cultura come un insieme di pratiche condivise vuol dire prediligere un approccio misto, non universale e replicabile, che si fonda ogni volta sulle esigenze e sulle disposizioni date dagli enti locali. Pertanto, è ancora oggi fallimentare il tentativo di restituire questo terzo modello in un unico approccio metodologico, poiché esso si rinnova e si produce ogni volta sulle esigenze del pubblico a cui è rivolto.

Negli ultimi quindici anni, le politiche di rigenerazione culturale in Italia hanno progressivamente spostato l'asse verso pratiche diffuse di riattivazione di spazi marginali, che spesso coinvolgono luoghi ex-industriali o ex-edifici dismessi, che agiscono come presidi di prossimità e come punto di riferimento per il territorio. A partire dal 2016, la Direzione Generale Creatività Contemporanea (DGCC) ha promosso programmi come *Futuro Periferie*, *Ibridazioni* e *Culturability* (oggi non più accessibile), mirati a sostenere la nascita e la consolidazione di centri culturali in territori periferici, spesso attivati con un forte coinvolgimento della comunità locale. Questi programmi erano finanziati prevalentemente con fondi ordinari del MiC e da altri cofinanziamenti minori territoriali, indipendentemente dal successivo apporto del PNRR, che entrerà in vigore solo a partire dal 2021 pur contribuendo nello sviluppo dei temi nelle edizioni più recenti. In particolare, *Futuro Periferie* non si configura né come un programma di finanziamento né come un bando (a differenza degli altri della DGCC come quello lanciato per l'attivazione dei borghi[46]), ma come un dispositivo istituzionale di osservazione e di "networking" orientato alla ricognizione delle pratiche esistenti, articolato attraverso convegni, tavoli di lavoro, e attività di disseminazione. Si tratta dunque di un progetto di mappatura, volto a mettere in relazione esperienze già attive nei territori, senza tuttavia generare una lista ufficiale di progetti sostenuti economicamente o monitorati nel loro sviluppo. Nell'ambito di *Futuro Periferie*, si segnalano progetti

culture for the people of a locality. [...] The single most dangerous aspect of cultural investment is that it simply does not sit comfortably in the context for which it is intended» [tr. ns. La promozione retorica della cultura come una sorta di panacea economica è profondamente miope e, di fatto, sottostima il valore che la cultura riveste per le comunità locali. [...] L'aspetto più pericoloso dell'investimento culturale risiede nel fatto che esso, semplicemente, non si adatta al contesto a cui è destinato].

[45] Cfr. ivi, p. 126.

[46] Cfr. https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/borghinfestival/. Si è volontariamente tralasciato il discorso relativo ai borghi e alle produzioni artistiche locali incentivate dal modello della residenza.

come Mare Culturale Urbano a Milano[47] e Ex Fadda[48] a San Vito dei Normanni, vicino Brindisi, entrambi caratterizzati dalla riconversione di ex stabilimenti industriali in centri culturali polifunzionali, con un forte coinvolgimento della comunità attraverso laboratori, residenze ed eventi legati all'attivazione della società locale. Un altro esempio, vicino per tangenza, può essere costituito dai laboratori di Factory Grisù a Ferrara[49], mentre un ulteriore esperienza è incarnata dalle Officine Creative di Torino[50], o dall'esempio di Fabbrica Alta[51] a Schio, tutte realizzate in spazi dismessi e attivate da reti territoriali, con attività culturali, artistiche e sociali. Complessivamente, tale casistica evidenzia come la rigenerazione culturale possa adattarsi a contesti molto diversi, trasformando sia spazi industriali abbandonati sia aree marginali. Sebbene tali interventi non siano necessariamente destinatari diretti di finanziamenti DGCC, la loro presenza nelle iniziative e nella comunicazione istituzionale consente di considerarli casi rappresentativi delle politiche di rigenerazione urbana a base culturale valorizzate dal Ministero. Rimane comunque complesso valutare in modo sistematico la "riuscita" di questi interventi, poiché mancano dati pubblici consolidati che documentino nel tempo la continuità d'uso, il mantenimento dei processi partecipativi e l'effettiva capacità degli spazi di rispondere ai bisogni sociali delle comunità su lungo termine. Per questo, l'elaborazione di una casistica comparata richiede un'analisi puntuale caso per caso, al fine di cogliere tanto le potenzialità quanto le fragilità dei modelli emergenti nel medio-lungo periodo. Ciò che appare invece interessante è la messa fuoco, nel programma successivo di *Ibridazioni* (sempre realizzato dalla DGCC in collaborazione con il Master U-Rise dell'Università IUAV di Venezia e con l'Associazione Lo Stato dei Luoghi) del modello ibrido del centro culturale come motore per una rigenerazione orizzontale "dal basso". Di fatti, il programma, che si proponeva di analizzare tematicamente alcuni aspetti pertinenti attraverso la creazione di gruppi di lavoro, definisce gli spazi ibridi come nuove forme di gestione del territorio pari, per ambizioni e ricadute, a quelle istituzionali, con l'aspetto positivo di attuare un reale coinvolgimento della comunità per la funzionalizzazione dei medesimi progetti. Si legge:

> «Oggi più che mai, [questi ambienti] rappresentano luoghi dove la cultura, l'arte, lo scambio dei saperi non sono puro intrattenimento, commercializzazione di servizi o volontariato, ma leva di crescita e cambiamento di una società. Sono spazi di produzione alternativa di un'economia solidale, piattaforme collaborative parte di un *welfare* generativo, che propongono nuovi modelli di *governance* e gestione, di business e imprendibilità. Sono spazi dove il ruolo della cultura è quello di essere strumento per ricucire

[47] Cfr. https://maremilano.org. Si allega il link del convegno: https://www.youtube.com/watch?v=mB-TLwiAR3Q&t=7188s. Di nostro particolare interesse è il panel *La cultura per la rigenerazione della città*.

[48] Si rimanda a: https://culturability.org/stories/ex-fadda.

[49] Si veda: https://www.factorygrisu.it/.

[50] Sulle Officine Creative Torino: https://officinecreativetorino.it/.

[51] Si veda qui l'articolo di V. Bruzzi, *Archeologia industriale e rigenerazione culturale. Il caso Fabbrica Alta in Veneto*, pubblicato su "Artribune", il 20 maggio 2022.

il legame sociale e sviluppare un dialogo plurale e inclusivo tra artisti e comunità. Si possono considerare a tutti gli effetti nuove istituzioni culturali *di prossimità*»[52].

Come specificato nella descrizione, questa tipologia di centro culturale si distingue per la sua natura multifunzionale che integra, spesso, residenze, festival, laboratori, spettacoli e attività di diverso genere, tutti finalizzati all'ingresso e alla frequentazione continua e attiva della comunità nel luogo. Spesso infatti sono anche protagonisti di ambienti eterogenei come biblioteche, spazi espositivi, laboratori, sale teatrali e aree di incontro, configurandosi come veri e propri "cantieri" per la rigenerazione culturale dal basso. In sintesi, il panorama della rigenerazione culturale mostra come il riuso degli spazi e l'azione culturale possano declinarsi secondo modelli molto diversi, dai grandi musei-attrattori, a spazi polifunzionali, fino ai centri ibridi presenti, più in piccolo ma in modo radicato, con attività continue sul territorio; attraverso pratiche locali, partecipative e flessibili, capaci di valorizzare sia spazi industriali sia aree periferiche. La sfida futura consiste sempre nel garantire la sostenibilità e la continuità di tali pratiche, affinché queste iniziative non rimangano casi isolati, ma diventino parte integrante di strategie di sviluppo urbano duraturo senza tuttavia tralasciare la dicotomia e l'opposizione delle differenze socioculturali e finanziarie più radicate e che continuano ad esistere tra i territori minori con quelli più centrali.

4. Aperture: partecipazione dal basso, ascolto e pratiche di cura

Nello scenario artistico contemporaneo sembrerebbe riemerso un certo interesse, sia pratico sia teorico, verso lo storico problema della rigenerazione, anche da parte di organi istituzionali come proprio la DGCC, nel tentativo di trovare nuovo allineamento tra politiche artistiche e politiche urbane. Senza dubbio, il tema può dirsi ancora caldo – come già specificato – anche a fronte del recente rilancio offerto dalle strategie del PNRR, che non tarda tuttavia a sottolineare un'egemonia dei temi di ricerca a metà tra innovazione tecnica e sostenibilità ambientale. Ma come offrire una nuova lettura tenendo conto delle urgenze del nostro tempo storico? E come abbracciare la necessità di un progresso tecnico pur mantenendo vivo l'impegno etico con la città ecologica che dobbiamo costruire? Allo stesso tempo, i vecchi – e tuttavia sempre attuali – problemi legati alla globalizzazione e alla gentrificazione hanno ceduto il passo alla ricerca di un nuovo posizionamento rispetto le condizioni di precarietà del nostro contemporaneo: definito da una crisi ecologica (da paesaggi in scomparsa e in mutamento) e da sistemi di produzione accelerati, ma anche dall'imminente collasso ambientale, e da un'altra crisi sociale, altrettanto politica, legata alla necessità di rivedere le forme di convivenza e di tolleranza tra gli individui. Da un punto di vista più settoriale, anche osservando il lato trasversale dell'impegno

[52] MiC DGCC, Direzione Generale Creatività Contemporanea, *Ibridazione. Nuove politiche per una rigenerazione culturale dei luoghi*, aprile 2024, p. 27, tavolo 1: composto da G. Laino e E Ostanel (c. ns.).

rigenerativo, laddove si parla di innovazione sociale[1] e azione pubblica – per usare dei termini di settore – appare chiaro come le strategie di collaborazione siano spesso legate ad un punto di vista esclusivo e produttivo, connesse alla costruzione di nuovi servizi da immettere nella rete del territorio locale, senza considerare, nel più dei casi, il rapporto reale con il destinatario di tali progetti. Il problema della partecipazione in merito alle politiche d'azione pubblica entrò a ricoprire uno snodo cruciale a cavallo degli anni Novanta[2] come diretta conseguenza di diversi processi strutturali interconnessi: ovvero la crisi e la disaffezione verso i modelli democratici, la nascita del modello-*network*, l'affermazione del mercato neoliberista e la relativa ridefinizione della *governance* mediata da più soggetti sia pubblici che privati. Allo stesso modo, la questione dell'*engagement* nei processi di relazione si è iniziata ad articolare nella possibilità di rafforzare il potere dei cittadini nella definizione delle politiche pubbliche attraverso la messa a fuoco di due concetti principali ma opposti: tra i processi *bottom-up* (dal basso) promossi dai cittadini e i processi *top-down* (promossi da istituiti e da enti esterni) che presentano una sorta di ambiguità relativa al *public engagement*, molte volte usato come sola misura di consenso. Anche da un punto di vista progettuale, come specifica l'architetto Luisella Guerrieri, la questione più ingombrante dei piani di rigenerazione risulta essere la «reale capacità di questi strumenti [quelli dell'urbanistica] di dare voce alla città fragile», alle classi meno abbienti, a chi vive e realizza il proprio quotidiano nei territori del limine, appunto nel margine, nello scarto, nelle periferie più povere, rimanendo spesso invisibile sia all'operatore che alla «macchina burocratica»[3]. Per questo il problema dell'*accessibilità* nei programmi di rigenerazione:

> «è uno dei nodi più spinosi e al contempo la sfida reale da affrontare nei prossimi anni per poter dichiarare soddisfacenti le politiche pubbliche che si cimentano con il governo della città contemporanea»[4].

In tal senso, il discorso sulla rigenerazione urbana, tanto ampio quanto complesso, andrebbe aperto al di là del mero progetto funzionalista, piuttosto considerando la prospettiva intersezionale che legge lo spazio pubblico come lo scenario per un possibile riordinamento democratico dei flussi culturali. Quando infatti «pensiamo in termini di "urbanizzazione" e non di spazio pubblico, quando non prefiguriamo le modalità d'uso e di vita che i futuri cittadini avranno nelle porzioni di città su cui

[1] Per un uso del termine in modo specifico cfr. E. Ostanel, *Spazi fuori dal comune. Rigenerare, includere, innovare*, Franco Angeli, Milano 2017, in particolare le pp. 27-38.

[2] Cfr. R. Bartoletti, F. Faccioli, *Public engagement e pratiche partecipative: una mappatura della collaborazione civica a Bologna* in R. Paltrinieri (a cura di), *Culture e pratiche di partecipazione. Collaborazione civica, rigenerazione urbana e costruzione di comunità*, Franco Angeli, Milano 2020, pp. 55-56.

[3] L. Guerrieri, *Criticità e punti di forza dei programmi di riqualificazione in Italia*, in L. Bertell, A. De Vita, *Una città da abitare. Rigenerazione urbana e processi partecipativi*, Carocci, Roma 2013, p. 39 (c. ns.). Si rimanda anche al seminario *Vite ai margini. La città e la sfida dell'inclusione* realizzato dalla Fondazione Maxxi e Feltrinelli e coordinato da A. Petrillo, P. Piscitelli, G. Trincia, A. Balducci e W. Tocci il 15 dicembre 2023 nella cornice del Festival Città in Scena svolto a Roma presso l'Auditorium Parco della Musica.

[4] *Ibidem*.

interveniamo» oppure, quando «ancor meno ci ricordiamo del fatto che quelle porzioni di città sono già "città" per gli abitanti che le vivono, e che su di esse hanno sedimentato abitudini e identità»[5] si corre il rischio di aumentare lacerazioni già aspre (tra cittadini, tra "classi", tra soggetti coabitanti della stessa città) aumentando il grado di distanza. Le fratture che si aprono in seguito alla dinamica progettuale sono spesso accentuate dall'immissione di soluzioni tecniche e propedeutiche, oppure in seguito ad approcci "iper-specializzati" che non riescono tuttavia a combinare l'innovazione, il progresso e l'abilità scientifica, con le necessità dirette dell'ambiente pubblico. Per questo, negli ultimi anni sono nati, sul piano specifico dei progetti di rigenerazione urbana, anche a trazione culturale, nuovi metodi *community-based* fondati sulla promozione dell'idea di ascolto attivo[6] – in parte coerenti con l'ultima casistica prima elencata. Porre l'ascolto come strategia alla base della rigenerazione significa quindi abbracciare l'idea che i piani siano pensati in modo specifico per i luoghi e per gli spazi, come anche per gli abitanti. Afferma Guerrieri:

> «La città fragile comprende anche coloro i quali dissentono dalle modalità di gestione dello spazio pubblico e quelli che hanno smesso di percepire i luoghi dell'abitare come spazio sicuro [...] è importante però almeno provare a includere nelle politiche di riqualificazione una riflessione sulla crisi delle forme di convivenza della società attuale, utilizzare altre forme d'ascolto, cimentarsi in un terreno finora in gran parte sconosciuto alla pianificazione e all'urbanistica che, a dirla di nuovo con Bonomi[7], riguarda i conflitti tra flussi e luoghi e l'invenzione dell'abitare e dello spazio pubblico da parte dei ceti più fragili»[8].

Tornando a riflettere sullo sviluppo ecologico e sull'adeguazione tecnica che le città europee sembrerebbero tentare di equiparare, anche a fronte dei diversi programmi di rigenerazione pubblica come proprio quelli incarnati dall'esempio Milano[9], ci si domanda quanto davvero il raggiungimento di *standard* così lontani dal modello di città italiano possa essere calato su spazi, come i nostri, in cui le sedimentazioni storiche (la presenza di enormi vuoti urbani non ancora riassegnati secondo un progetto pubblico e accessibile) e le fratture sociali (la diffidenza verso l'altro e verso le periferie più profonde) continuano a generare il disegno di una società frammentata e poco omogenea da un punto di vista della coesione. In altre parole: cosa ce ne facciamo di città ad alto funzionamento se la comunità non vi partecipa? Cosa accade negli spazi dopo la costruzione di nuove attrazioni? Oppure, citando Lucia Tozzi, crediamo davvero che una «selva di palazzoni *green* sia una mossa efficace per combattere il

[5] B. Lori, *ad vocem*, *Cucire* in G. Lupatelli, A. De Rossi (a cura di) *Rigenerazione urbana*, cit., pp. 80-82.

[6] Per ulteriore approfondimento: https://ascoltoattivo.net/.

[7] Il riferimento dell'autrice è ad Aldo Bonomi, che ha pubblicato A. Bonomi, *La vita nuda o della vibralità del margine*, in "Communitas", n. 25, 2009.

[8] L. Guerrieri, *Criticità e punti di forza dei programmi di riqualificazione in Italia*, cit., p. 40.

[9] Il riferimento è ai grandi interventi di trasformazione urbana che hanno ridefinito il volto di Milano nell'ultimo ventennio: da un lato il distretto di Porta Nuova, sviluppato sotto la regia di Hines e divenuto simbolo dell'ingresso dei fondi d'investimento internazionali nella gestione del territorio; dall'altro il progetto CityLife, guidato dai principali gruppi assicurativi globali (Generali e Allianz).

climate change?»[10]. Come non comprendere che la nostra crisi – sociale, ecologica, abitativa – è di fatto una crisi etica, economica, e per questo anche di "classe"? Per ricentrare i modelli di rigenerazione sulle urgenze reali – ovvero accessibilità, cura del territorio, e relazione con le comunità – l'impegno pubblico dovrebbe essere dunque ricalibrato sui processi e sulle richieste *bottom up*, cosiddetti dal basso, superando logiche "calate dall'alto" e aprendosi ai processi (magari meno attrattivi da parte dei criteri di *branding* o dai modelli di evoluzione tecnica) fondati sull'azione pubblica e comunitaria, anche laddove questi coinvolgano forme di rigenerazione più informali veicolate dall'auto-organizzazione e dall'auto-recupero[11]. Per questo, le politiche di *empowerment*[12] e di supporto alle comunità diventano strumenti essenziali per riattivare quelle capacità di impegno sociale che, come osserva Giovanni Xilo:

> «decenni di politiche e interventi top down non concentrati, non partecipati, di spoliazione di risorse destinante alla tutela dei beni e dei servizi pubblici hanno azzerato [diminuendo] le capacità di attivazione delle comunità, il loro interesse a mobilitarsi»[13].

Restituire "potere" (*agency*) agli abitanti significa assegnare loro un ruolo effettivo nella costruzione dei progetti, come protagonisti capaci di definire priorità e bisogni. Vorrebbe dire riconoscere, in termini sia etici sia politici, «gli altri, le loro aspettative, capacità, limiti e interessi»[14], accettando il dialogo come dimensione costitutiva e favorendo i processi di mediazione. Spostando ora l'attenzione al panorama delle arti è interessante osservare come, a cavallo degli anni Novanta – quando nelle politiche di *governance* si inaspriva la dicotomia tra azioni dall'alto e interventi dal basso – anche gli stessi temi suggeriti dallo scenario dell'arte pubblica e della relazionalità subirono mutamenti radicali in termini di "inclusione" e relazionalità. Ad esempio, come noto, la norma critica introdotta da Nicolas Bourriaud ha prodotto un'ampia discussione nell'orizzonte dei *performance studies* – rilanciata tra tutti dai testi di Claire Bishop[15] – circa i termini stessi del principio di relazione, evidenziando l'urgenza di contestualizzare la dinamica della partecipazione all'interno delle politiche di classe e nell'inclusione degli antagonismi. Nel campo dell'arte italiana, un modo diverso di interagire con lo spazio urbano e con le sue stratificazioni sociali è stato incarnato, tra tutti, da Stalker, da progetti come quello di Nuovi Committenti, o dalle operazioni fatte dai diversi collettivi giovanili d'architettura che trovarono nella condivisione delle pratiche un nuovo modello di co-abitazione per la rigenerazione degli spazi.

[10] L. Tozzi, *L'invenzione di Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*, cit., p. 57.

[11] È il caso delle occupazioni abitative e dei processi di innovazione sociale dal basso cfr. E. Di Felice, M. Rocco, *Dall'autorecupero a nuove forme di rigenerazione dal baso del patrimonio pubblico in disuso: il caso dell'occupazione di Porto Fluviale* in S. Crobe, E. Ostanel (a cura di), *Pratiche di rigenerazione urbana e cultura. Sguardi critici tra co-creazione, istituzionalizzazione e conflitto*, "Tracce Urbane", n. 13, giugno 2023.

[12] G. Xilio, *ad vocem*, *Empowerment* in G. Lupatelli, A. De Rossi (a cura di) *Rigenerazione urbana. Un glossario*, cit., p. 97.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] C. Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-NY, 2012; e anche *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* in "Artforum", v. 44, n. 6, 2006.

Sintetizzando, ciò che si rivendicava in quegli anni era la possibilità di includere nella circostanza "dell'opera" un pubblico attivo ma anche complesso e stratificato, corrispondente alla molteplicità dei registri sociali presenti sul territorio. Riportando ora questa riflessione al contesto della rigenerazione urbana, si capirà meglio come la condizione della relazione (dell'integrazione reale non solamente esibita) si radichi in un contesto più ampio avente alla base le pratiche di cura intese, come sostiene il filosofo Boris Groys[16], come l'attenzione per l'insieme delle condizioni materiali e simboliche che investono contemporaneamente l'individuo e la collettività. Ciò significa, per quanto riguarda gli interventi nello spazio pubblico, iniziare a promuovere l'attivazione di processi che mettono in discussione non solo l'efficacia delle azioni strutturali, ma anche la valutazione del loro impatto psicologico, riconoscendo il ruolo dell'affettività dei luoghi e il trasporto emozionale sugli abitanti che li vivono quotidianamente. Scrive Barbara Lepri:

> «si tratta certamente di rilanciare forme di partecipazione e di protagonismo delle singole popolazioni coinvolte, che riprendono i mano la possibilità di influenzare le scelte che riguardano i loro spazi non solo economici e sociali ma anche, se non soprattutto, fisici»[17].

In tal senso, la presenza sul territorio, l'attivazione di pratiche di tutela e di gestione o l'individuazione di modelli di relazione possono offrire un paradigma alternativo di progettazione, dove la città viene pensata nelle sue "fragilità". Il criterio di funzionalità dell'investimento dei piani andrebbe dunque misurato valutando l'accessibilità di questi progetti per i diversi gruppi sociali, sposando una visione per cui la sostenibilità (ambientale, economica, tecnica) si misuri anche attraverso il grado di fruibilità dei contenuti culturali che la città produce. La dimensione relazionale, trasferita nel panorama terminologico, si traduce nell'impiego di un lessico che evoca metafore domestiche o di accudimento; come "ricucire" i tessuti urbani, o ancora "rammendare" il taglio netto che separa povertà e ricchezza, riunendo, riavvicinando, tanto gli abitanti quanto le loro diversità[18]. Più in generale, è possibile affermare che ogni strategia di rigenerazione andrebbe pensata direttamente nello spazio e nel coinvolgimento attivo della cittadinanza – per l'abitante, per il pubblico e per la collettività – con principio e scopo sincero di integrazione.

[16] Cfr. B. Groys, *Filosofia della cura*, trad. it. Timeo, Palermo 2022.

[17] B. Lepri, *ad vocem*, *Cura* in G. Lupatelli, A. De Rossi (a cura di) *Rigenerazione urbana. Un glossario*, cit., p. 84.

[18] Il riferimento è al contributo di A. Bertello, *La rigenerazione urbana dal basso. Ascolto attivo*, intervento presentato il 15 dicembre 2023 in occasione del Festival *Città in Scena*, presso l'Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone, Roma. Per la consultazione dei materiali e della programmazione del festival, si rimanda al portale ufficiale dell'iniziativa: https://www.cittainscena.it/.

Capitolo II. Rigenerazione urbana e pratica artistica

1. Il panorama artistico italiano tra forme dell'autogestione, associazionismo ed esempi di mediazione

Nel contesto artistico italiano il discorso sulla funzione delle pratiche artistiche per l'avvio di nuovi processi di trasformazione urbana diventa centrale tra gli anni Novanta e Duemila, definiti da esperienze significative come quella avviata dal collettivo Stalker (1995) o dalla rete di Oreste arrivata in Biennale (1999)[1], quando la riflessione sulla partecipazione ha incrociato forme di coabitazione e autogestione modellate dal progetto di costruzione di una idea diversa di comunità. Per rintracciare una genealogia di pratiche, è tuttavia opportuno fare brevi cenni agli anni Ottanta. Questi possono considerarsi come uno spartiacque tra la deriva impegnata dei Settanta e una nuova coscienza politica[2] emersa nei Novanta. Come esempio germinale di un modello di riuso dal basso degli ambienti ex industriali è possibile citare già l'occupazione degli spazi dismessi della fabbrica Brown Boveri nel 1984 da parte di una cerchia di artisti, la maggior parte allievi di Corrado Levi al Politecnico di Milano. Tra loro sono presenti Elena Girocelli, Esther Musatti, Pier Vincenzo Rinaldi, che tra i primi scoprirono lo spazio, Francesco Garbelli, Milo Sacchi, Stefano Sevegiani e Andrea Andronico, coi cui si è poi realizzata l'occupazione, e Stefano Arienti con Amedeo Martegiani che, con altri, parteciparono alla prima mostra inaugurale nell'anno successivo[3]. L'esperienza artistica della Brown Boveri è aperta con la mostra del 1985 alla quale parteciparono anche Cristina Cray, Marco Mazzucconi e Umberto Cavenago insieme agli altri. Tutte le opere presentate nascevano da processi di modificazione dello spazio esistente e dei suoi materiali[4], allineandosi dunque con la nuova scena americana che ricercava i processi di creazione e di modificazione dell'opera nello stravolgimento dei materiali già esistenti dell'architettura. Sebbene in questo caso l'azione di riappropriazione non abbia dirette implicazioni politiche, e si collochi nel sentimento post-ideologico tipico degli anni Ottanta, l'occupazione dei capannoni costituisce un evento di snodo per l'arte italiana, inserendo il panorama milanese all'interno di un quadro internazionale più esteso che già adottava il modello dell'autogestione. Gli ambienti della Brown Boveri, in fase di fermo da diversi anni nel quartiere operaio di Isola, erano infatti destinati alla demolizione ed incarnavano il

[1] Cfr. G. Norese (a cura di), *Oreste alla biennale*, Catalogo della mostra (Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, 13 giugno – 7 novembre 1999), Charta, Milano 2000.

[2] Cfr. M. Scotini, *Arte e politica. La definizione di uno spazio comune* in V. Terraroli (a cura di), *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Skira, Milano 2010, pp. 303-304.

[3] Un approfondimento è stato affrontato nella Tesi Magistrale in Storia dell'Arte di G. Maria, *Brown-Boveri 1984-1985*, Università degli Studi La Sapienza di Roma, a.a. 2005-2006; avente come relatore C. Zambianchi e C. Subrizi.

[4] *Ibidem*.

momento di decadenza della prima Milano industriale. L'occupazione, oltre a costituire una nuova fase per l'arte milanese, scrive Lucilla Meloni:

> «Metteva in evidenza anche le problematiche legate al possibile riuso degli edifici di archeologia industriale, a una parte della memoria collettiva (operaia e produttiva) che i nuovi assetti urbanistici e le spinte speculative tendevano a cancellare e sostituire»[5].

Sempre dal contesto milanese, altri esempi coevi di forme d'autogestione sono quelli offerti dalla cooperativa di artisti attorno allo spazio di Lazzaro Palazzi[6], allievi di Luciano Fabro, o dalle attività di ricognizione dello stato dell'arte attraverso processi di promozione della ricerca artistica avviati dallo spazio di Viafarini[7] e dell'organizzazione Careof[8]. A segnare gli anni Ottanta vi furono poi, in Italia, una serie di "raggruppamenti"[9], come li definisce Meloni, che trovarono nello schema della produzione industriale, del logo o del marchio, una nuova cifra linguistica espressiva. Vale la pena ricordare, in questo contesto, Plumcake, Banca di Oklaoma e Premiata Ditta. Tra i lavori di Premiata Ditta, duo composto da Anna Stuart Tovini e Vincenzo Chiarandà, il convegno *Arte, Industria* (1989) riporta i risultati dei questionari fatti in tre diverse gallerie sull'interazione tra gli aspetti della produzione artistica e industriale, mentre la creazione del *network UnDo.Net*, ancora attivo, rimane fondamentale per l'avvio dei processi dell'arte degli anni Novanta e per contestualizzare alcuni aspetti della *computer art* italiana[10]. Ciò che emerge da questo orizzonte, in più contesti e modelli di intervento, è un ritorno a forme d'azione collettiva, spesso legate al principio dell'auto-organizzazione insieme ad una nuova apertura all'idea di comunità intesa come agglomerato di ecologie coese per le produzioni di ambienti e di pensiero. Dai primi anni Novanta risulta in crescita anche il modello dell'associazionismo, al quale numerosi gruppi ricorrono. Tra le prime realtà si ricorda Artway of Thinking[11], nata a Venezia nel 1993 ad opera delle artiste Federica Thiene e Stefania Mantovani e concentrata sulla creazione di nuovi modelli d'intervento nell'ambito della progettazione urbana definiti attraverso una metodologia collaborativa e integrata che prende il nome di *co-creation methodology*. Inoltre, è opportuno osservare come molte delle associazioni presenti sul territorio italiano e attive in questo contesto, nascano dalla

[5] L. Meloni, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1954 al 2000*, Postmedia books, Milano 2020, p. 233.

[6] Cfr. C. Baldacci, I. Ratti (a cura di), *L'archivio come opera in divenire. Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi al Museo del Novecento di Milano*, Electa, Orio al Serio 2022.

[7] Viafarini nasce nel 1991 come spazio no-profit e archivio dedicato alla ricerca artistica contemporanea. Si veda: viafarini - organizzazione non profit per la promozione della ricerca artistica e la sezione dedicata all'archivio: https://viafariniarchive.org/.

[8] Spazio indipendente milanese nato nel 1987 con sede attuale alla Fabbrica del Vapore, per una panoramica: https://careof.org/.

[9] L. Meloni, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1954 al 2000*, cit., p. 239.

[10] Cfr. R. Pinto, *Da Premiata Ditta a UnDo.Net. La smaterializzazione dell'artista*, in "Piano B. Arti e Culture Visive", n. 7, 2022, pp. 212–231.

[11] L'associazione è ancora attiva.

formula del "gruppo" o da un'idea diversa di cooperazione. È il caso, ad esempio, di a.titolo e di Reporting System, presenti come collettivi dal 1999 e poi evoluti in associazione, rispettivamente tra il 2001 e il 2004. Entrambi hanno avuto il merito di avviare due progetti cardine per l'avvio di una nuova fase di riflessioni sugli spazi pubblici, ovvero il progetto Nuovi Committenti e il Progetto Zingonia. A questo scenario di mutazioni si aggiunge la dimensione del *network*, già segnata da esperienze come quella di Premiata Ditta con *UnDo.Net*, e poi portata avanti da Oreste nella vicinanza con il modello della rete. Tra le progettualità più estese a cui Oreste si dedica, vi è principalmente quella dell'ideazione di una trama flessibile di artisti e di una forma collaborativa non-autoriale. Ciò che emerge, è la perdita del principio di autorialità e il ritorno invece ad una dimensione condivisa, come si diceva, tipica dell'arte degli anni Settanta. Nel nuovo scenario dell'arte italiana il contributo di Oreste, nel caso specifico della Biennale, è stato quello di aver radunato insieme una pluralità di organizzazioni, di associazioni e di collettivi costituitesi negli stessi anni con l'obiettivo di comporre un'accesa rete di organizzazioni e rappresentare uno spazio minore fatto di pratiche e momenti di auto-organizzazione. In occasione della mostra di Harald Szeemann, *la Stanza di Oreste* ospita, dal 22 al 27 giugno 1999, un *network* internazionale che mette in luce le realtà nate all'ombra delle istituzioni, o quelle che operano in condizioni «di scarsa visibilità» – come si legge sul catalogo – ovvero in situazioni marginali della scena artistica che risulta per loro respingente. Per questo l'idea che muove i partecipanti – variegati, tra associazioni e realtà autonome – è la volontà di produrre una diversa strategia d'azione nel mondo dell'arte che nasca «dai diretti interessati»[12] così da smuovere la possibilità ricercata di un'utopia a partire dalla creazione stessa di nuovi circuiti.

Per comprendere come in questo panorama si collochi anche il dibattito relativo all'arte pubblica e alle forme di rigenerazione urbana, si guarderà all'esperienza di *Oreste alla Biennale* come nucleo accentratore di diversi linguaggi coinvolti nei medesimi temi, a partire da due testi di Pioselli inseriti nel catalogo. Il primo testo, intitolato *Indizi urbani*[13], si apre definendo il terreno in cui la ricerca artistica di quegli anni vuole addentrarsi. Tale spazio coincide con quelle che si sono definite come "terre vaghe" – già evocate – che qui prendono l'aspetto di «pieghe» dello spazio, o ancora di «tracce poco visibili all'occhio distratto», per usare le parole dell'autrice. È dunque interessante connotare questo momento storico come cardine per la genealogia di nuove esperienze artistiche che trovano possibilità di azione negli scarti della città contemporanea. Qui l'ambiente residuale è visto come insieme di molteplici racconti, tra storie minime e marginali, che costituiscono lo specchio di una società mutata a seguito dei cambiamenti economici ed industriali. In questo caso, si cerca di ripensare la funzione dell'arte pubblica sorpassando l'idea di un innesto esterno, piuttosto evidenziando i contributi dei processi collaborativi necessari per avanzare una lettura poliedrica delle identità e degli ambienti. Questo approccio, si concretizza come apertura metodologica per le nuove pratiche; ma soprattutto ciò che appare dalla mobilitazione artistica è l'inadeguatezza delle singole discipline (dell'arte e

[12] Il testo da cui è tratta la citazione è segnalato in G. Norese (a cura di), *Oreste alla biennale*, cit., con il titolo *Uno strumento flessibile per un'interazione internazionale*, p. n. n.

[13] A. Pioselli, *Indizi urbani*, in G. Norese (a cura di), *Oreste alla biennale*, cit., p. n. n.

dell'architettura) di presentare un approccio ai luoghi che sia anche intersezionale. All'incontro di giugno in Biennale, si legge dal contributo di Pioselli, presentano il loro lavoro alcuni collettivi, tra cui Città Svelata, Cliostraat, Gruppo A12 e Stalker. In particolare, Città Svelata, a cui aderiscono Maurizio Cilli e Maurizio Zucca, propone il lavoro realizzato alle OGR di Torino nel 1994 quando, attraverso il coinvolgimento diretto del pubblico, si invita a ripensare lo spazio dell'industria allora oscurato dal piano di demolizione. Nel 1995 sarebbe infatti passata a vigore l'approvazione del nuovo piano urbanistico per la città di Torino, che avrebbe raso al suolo i resti del suo passato fordista. A questa sorta di cancellazione, il collettivo ha risposto attraverso l'azione intitolata *Fabbriche. Abitatre le OGR*, di durata di un giorno e che comprendeva quattro diversi momenti: *Abitare le OGR, piazza coperta*, *Giardino in fabbrica*, *giocatori di tamburello* e *in bici alle OGR* **[fig. I]**. Nell'incontro da Oreste, Cliostraat presenta invece il progetto *Moto Perpetuo*, realizzato insieme a Stalker per l'edizione torinese della Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo, avente come tema principale il camminare urbano e l'attraversamento a piedi delle periferie. Il Gruppo A12, composto da Fabrizio Gallanti e Stefano Mirti e costituitosi nel 1993, esponeva il processo critico di creazione di un'opera architettonica realizzata da eventi di disseminazione, accumulazione e riuso di elementi di scarto presi dai cantieri o dalle discariche. In questa occasione, Stalker restituisce inoltre il lavoro fatto per la Biennale dei Giovani Arti dell'Europa e del Mediterraneo dell'edizione romana, tenuta al Mattatoio di Testaccio nello stesso anno, a seguito dell'occupazione dei locali dell'ex-veterinario del Foro Boario per l'istituzione del nuovo centro socioculturale Ararat[14]. I quattro collettivi coinvolti sono dunque sintomatici di un nuovo modo di interagire nel contesto urbano a partire dagli spazi e dal coinvolgimento attivo del "pubblico", per la creazione di luoghi di comunità radicati nel contesto territoriale. Il secondo contributo teorico sui temi dell'arte pubblica che appare nel catalogo di Oreste è curato congiuntamente dall'associazione a.titolo (Georgina Bertolino, Francesca Commisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Luisa Perlo, Bianca Polledro) e da Pioselli, e risale alla data del 3 ottobre 1999. Esso tratta in modo più specifico le implicazioni che derivano dai piani di rigenerazione e dell'inserimento dell'arte come strategia di metodo per la loro attuazione. Si fa cenno al progetto torinese The Gate Progetto Pilota Urbano (1995), che si presenta originariamente come *comitato* per il rinnovo dell'area di Porta Palazzo. Tuttavia, la dimensione interdisciplinare del piano urbano inseriva l'arte come strumento individuato «per la messa a punto di una metodologia innovativa» in merito al



Figura I. *FABBRICHE – Abitare le OGR*, azione urbana del collettivo Città Svelata, Officine Grandi Riparazioni, Torino, 25 maggio 1996, foto Luisa Rabbia, courtesy Zucca Architettura.

[14] Si approfondisce al *Paragrafo* dedicato.

tema della riqualificazione. Quest'ultima si concretizza nella sua valenza culturale più ampia ed estesa, non solo come intervento strutturale. Scrive Pioselli:

> «*Rigenerazione* è infatti utilizzato in sostituzione a *riqualificazione* e sottolinea la volontà di operare a partire dall'esistente, dalla specificità dei vissuti che si intrecciano in territorio dato, che in quel caso è determinato da un forte multiculturalismo»[15].

Per questi motivi, collocare il dibattito sulla rigenerazione all'interno della cornice di Oreste permette di mettere a fuoco incroci e temi cardine per la ricerca artistica di quegli anni, che progressivamente aveva iniziato a riguardare alle forme di intervento nello spazio pubblico. Come sottolinea Pioselli, gli stimoli suscitati dall'approfondimento di questi aspetti sono subito risultati indicativi di una grande problematicità che coinvolgeva sia le teorie che le pratiche. Da un punto di vista teorico si rimarcava l'assenza di contributi critici esaustivi nell'orizzonte italiano, mentre da un punto di vista attuativo si riscontrarono diversi ostacoli inerenti alla partecipazione delle comunità. Tra tutti, vi era la difficoltà di ideare progetti direttamente sul territorio, ma anche quella di creare un rapporto limpido con i destinatari abbracciando il rischio che questi si sentano coinvolti in via strumentale. Dopo Oreste, il principio del *network* e l'idea collaborativa di co-creazione sono permeati anche nei processi attivi per la creazione e la formulazione di nuove dinamiche urbane. Il collettivo a.titolo fonda nel 2001 – come si accennava – l'omonima associazione culturale, ancora attiva, e diviene referente italiano del progetto francese *Nouveaux Commanditaires*, promosso dalla Fondation de France e ideato dall'artista François Hers[16]. Tale programma era finalizzato alla realizzazione di opere d'arte commissionate direttamente dai cittadini per i propri contesti di vita e di lavoro. A essere nuovamente convocato era l'antico tema della committenza, affinché potesse strutturarsi un programma di progettazione comune capace di mettere al centro tanto il ruolo dell'artista quanto quello dei cittadini; con l'obiettivo di produrre una forma di senso e di linguaggio in cui entrambe le parti trovassero pieno riconoscimento. Tra tutti, il progetto di Nuovi Committenti (2001), che pur passa attraverso importanti finanziamenti pubblici[17] ed enti istituzionali come la Fondazione Olivetti, ha contribuito a ridefinire i processi di metodo per la creazione di interventi urbani dove il mediatore culturale è rivestito dal ruolo dello storico dell'arte (o del curatore), e l'artista è chiamato a far da tramite con le amministrazioni locali e i cittadini.

[15] A. Pioselli, *Arte Pubblica: esperienze e progetti europei*, seminario a cura di a.titolo (G. Bertolino, F. Commisso, N. Leonardi, L. Parola, L. Perlo, B. Polledro), datato 3 ottobre 1999, in *Oreste alla Biennale*, cit., p. n. n.

[16] Il progetto è restituito nella pubblicazione a cura di a.titolo, *Nuovi committenti: arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

[17] l progetto *Nuovi Committenti* è stato integrato nel programma di riqualificazione Urban II, iniziativa finanziata dalla Commissione Europea e coordinata dal Ministero delle Infrastrutture con un investimento complessivo superiore ai trenta milioni di euro. Per un'analisi del legame tra il progetto e il programma europeo, cfr. G. Presutti, *Nuovi committenti e il programma Urban* 2, in a.titolo (a cura di), *Nuovi committenti: arte contemporanea, società e spazio pubblico*, cit., p. 39. Per il quadro normativo di riferimento, si veda la Comunicazione della Commissione agli Stati membri del 28 aprile 2000 (URBAN II), C(2000) 1100, pubblicata in *Gazzetta Ufficiale delle Comunità Europee* C 141 del 19.05.2000.

Tra i temi cruciali vi era inoltre anche la questione dell'investimento, che spesso predilige un approccio fisico e che talvolta ancora oggi, scrive Pioselli, «si traduce nella promozione di eventi o di forme monumentali-ornamentali [...] che rispondono a linee di politica culturale tradizionale»[18]. Ripensare invece il dispositivo dell'opera, o ancora della mostra o del museo, in un'apertura contingente con i beneficiari significava spostare il paradigma su un altro livello, che prevedeva una progettualità estesa – tra ideazione, progettazione e creazione – con i registri urbani coinvolti. Dall'analisi del progetto appare chiaro come arte e rigenerazione urbana siano due realtà conciliabili seppur provviste di due registri linguistici separati. Infatti, la previsione strutturale del progetto in forma multiscalare (Asse Verde per il recupero fisico e la sostenibilità ambientale, Asse Blu per la creazione di infrastrutture e per lo sviluppo economico, Asse Rosso per interventi di integrazione sociale e valorizzazione culturale) è stata per l'occasione risemantizzata attraverso processi condivisi e laboratoriali che trovavano nella costruzione dell'opera una funzionalità urbana su larga prospettiva temporale. Nel primo sviluppo del progetto, ad esempio, Massimo Bartolini affiancò, al restauro strutturale della Cappella Anselmetti, il recupero didattico della memoria della Mirafiori post-industriale attraverso una proposta integrata con le Scuole Franca Mazzarello e Alvaro-Modigliani per la creazione di un archivio-laboratorio da lasciare in eredità per lo sviluppo di nuovi processi pedagogici. Contestualmente, Stefano Arienti e Claudia Losi lavorarono con un gruppo di abitanti per ridisegnare gli spazi del quartiere come luoghi di interazione, mentre Orta realizzò una scultura davanti lo stabilimento Fiat Mirafiori per far fronte alla mancanza di spazi di aggregazione popolare.

Valutando questo esempio, è possibile affermare che laddove l'istituzione riesce a giocare il ruolo vincente di mediatore, la presenza di registri progettuali è da rimodulare secondo esigenze più pratiche e concrete che partono dalle richieste della popolazione locale. Eppure, è anche vero che senza la presenza di cornici (anche economiche) entro cui promuovere aspetti innovativi, la possibilità di interagire e creare nuovi dispositivi culturali rimane vaga, allora la capacità (misurata in termini di riuscita del progetto) sta, oltre che nella sua durata, anche nell'abilità dei mediatori di saper elaborare un terreno entro cui le pratiche si mescolano e confluiscono. Ma come stare, in modo trasparente, tra istituzione e pubblico? E come far sì che la partecipazione si estenda e prosegua anche dopo la realizzazione delle progettualità? Tale discorso appare più chiaro se si tiene presente il vasto terreno di sperimentazioni che si sono evolute come deviazioni della disciplina dell'architettura. Spiccano qui i progetti ideati per una creazione cooperativa da realizzare nel modello dell'autocostruzione, portati avanti ad esempio da gruppi e collettivi come l'Atelier d'Architecture Autogéréé (Parigi), Raumlabor (Berlino), Park Fiction (Amburgo) o lo stesso Stalker. Dalla seconda metà degli anni Novanta in poi, il modello dell'architettura partecipata si pone come metodo per consentire alle comunità di riappropriarsi degli ambienti, ma anche come strategia per rivedere insieme le necessità e i bisogni che la disciplina è chiamata a riscoprire. Si pensi, in questa prospettiva, anche al progetto di Stefano Boccalini *Wild Island* (2002) nella cornice del progetto Isola Art Center, realizzato attraverso la costruzione di un orto di quartiere come principio di collaborazione ma anche come risposta ai

[18] A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, cit., p. 160.

mutamenti urbanistici in atto. Oltre a Nuovi Committenti – poi riproposto in più edizioni[19] – la scena artistica italiana, che si colloca a metà tra arte pubblica e modelli di rigenerazione urbana, si è continuata a evolvere anche grazie al contributo di proposte e lotte, come proprio quella dei Cantieri Isola, fatta per salvare la Stecca degli Artigiani dal piano di demolizione Garibaldi-Repubblica portato avanti da Hines e Ligresti. L'ex Brown Boveri, vedeva coinvolti nella progettualità dei Cantieri Stefano Boccalini, Gruppo A12, Marco Scotini, Roberto Pinto, Emanuela De Cecco, ma anche Marjetica Potrc, Thomas Hirschhorn e Stalker. Negli anni successivi il progetto coinvolse più di una trentina di artisti, fino a diventare tra il 2003 e il 2007 un nuovo centro artistico operativo autogestito della scena milanese[20]. Parallelamente nascono nuovi enti associazionistici come Connecting Cultures, di Detheridge, che ha promosso diverse iniziative di elaborazione teorica e curatoriale, anche queste realizzate attraverso l'appoggio istituzionale, in questo caso, della Fondazione Pistoletto. Ci riferiamo alla mostra *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni* (2003) che ha costituito una seconda operazione di ricognizione[21] sulle metodologie proposte dai gruppi interdisciplinari di artisti e curatori impegnati nello scenario dell'arte pubblica tra processi di ascolto, recupero del margine e valorizzazione dell'intercultura, e al progetto *Il segno della memoria* realizzato da Studio Azzurro. Un altro programma che vale la pena ricordare nel panorama associazionistico è quello realizzato da Artway of Thinking. Per diversi anni l'associazione ha portato avanti progetti sul territorio come quello svolto nelle zone ex industriali di Marghera dal tiolo *Porto una nuova città* **[fig. II]**. Esso si costituisce in un laboratorio annuale, realizzato nei cantieri navali insieme alla classe V del Liceo Scientifico Giordano Bruno volto a decostruire i confini, materiali e sociali, del contesto portuale. Attraverso una metodologia che intreccia ricerca artistica e approccio pedagogico, gli studenti



Figura II. Artway of Thinking, *Porto una nuova città*, progetto partecipativo, Venezia–Mestre–Marghera, 2002 (https://www.artway.info/porto-una-nuova-citta/), licenza Creative Commons CC BY-NC 4.0.

[19] Cfr. F. Commisso, *La committenza d'arte come strumento di empowerment*, in C. Guida, R. Pinto, *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica in Italia*, cit., pp. 81-89.

[20] Nell'aprile 2007 le forze dell'ordine hanno proceduto con uno sfratto degli artisti e degli artigiani, accusando che la scena sub-culturale fosse punteggiata da un quadro di degrado generalizzato. In questo caso una grande protesta politica ha fermato la distruzione totale dell'ex edificio industriale, costituendo gli estremi per un'udienza al T.a.r., nel luglio 2007, che impedì la demolizione e la costruzione del centro commerciale. Cfr. Isola Art Center (a cura di), *Fight-Specific Isola. Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, Archive Books, Berlino 2013 o il sito: https://isolartcenter.undo.net/index.php.

[21] Appaiono qui insieme Progetto Zingonia, Stalker, Artway of Thinking, a.titolo, Gruppo A12, Multiplicity, Massimo Bartolini, Emilio Fantin, Alberto Garutti, Cesare Pietroiusti, Luca Vitone e Xing.

coinvolti sono stati invitati a esperire la città dalla prospettiva degli «invisibili»[22] (i lavoratori marittimi) ricostruendo le tappe di uno sbarco che evidenzia l'inadeguatezza dei servizi e dell'accoglienza urbana. L'azione si è conclusa con la restituzione documentaria dei processi in un container-archivio, trasformando il residuo industriale in uno spazio di testimonianza capace di rendere manifesto il disagio e l'esclusione radicati nel mercato e nell'assetto territoriale di Venezia. Questo spostamento dell'attenzione verso i margini invisibili della città e dei suoi abitanti, operato da realtà come Artway of Thinking o dai singoli collettivi, ha gettato le basi per una revisione complessiva delle metodologie d'intervento nello spazio pubblico. Se le esperienze nate a cavallo tra i due decenni hanno agito spesso in territori di "scarto" o di confine, il dibattito contemporaneo ha progressivamente assorbito queste istanze, cercando di portarle all'interno di cornici programmatiche più ampie e strutturate. In questa prospettiva, una nuova e più recente elaborazione teorica sui temi della rigenerazione urbana e dell'arte pubblica vi è stata in occasione della formalizzazione del progetto ArtLine di Milano che, sebbene anch'esso riconducibile a un programma di riqualificazione più ampio, è stato necessario per costituire un'ulteriore cornice per l'avvio di una densa riflessione in chiave critica attuale. Infatti, il progetto, pur riconoscendo la natura dei finanziamenti che lo muove, si misura con la sfida di ricercare strategie per il coinvolgimento delle comunità locali attraverso una radicata consapevolezza circa la natura del nostro tempo storico, lavorando dunque tra committenza pubblica e necessità di trovare vie etiche per affrontare i termini della rigenerazione urbana e strategie longeve di partecipazione. Sono qui per noi significative le parole di Cecilia Guida:

> «Qualsiasi riflessione su un progetto di arte pubblica e sul suo ruolo sociale richiede un'analisi del contesto e delle circostanze nelle quali l'intervento ha luogo, delle committenze, affiliazioni e coinvolgimenti istituzionali, del lavoro di mediazione compiuto dai curatori, delle relazioni discorsive stabilite con pubblici più ampi e delle loro reazioni, delle pratiche condivise e delle esperienze partecipative spontanee o proposte dall'artista alle comunità locali, considerando comunque le intenzioni e le difficoltà inserite nell'operazione artistica e i suoi aspetti antinomici e contraddittori»[23].

2. Nuove forme di elaborazione della città post-industriale. Il territorio tra scarto e relazione

Tornando ora ad una riflessione sulle pratiche, a seguito della svolta relazionale degli anni Novanta esse si ridefinirono in un rapporto empirico con lo spazio, ponendosi sì come eredità delle neoavanguardie ma radicandosi in uno scenario del tutto nuovo tra perdita dei riferimenti politici predeterminati, comprensione di un nuovo assetto urbano definito dallo scenario post-fordista e necessità di prendere distanza dai regimi istituzionali[1]. Per questo, a partire da quegli anni, spiccano

[22] Il progetto è fruibile al sito: https://www.artway.info/2002portounanuovacitta.

[23] C. Guida, *L'arte pubblica e le sue possibilità relazionali*, in C. Guida, R. Pinto, *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica in Italia*, cit., p. 20.

[1] Cfr. M. Scotini, *Arte e politica. La definizione di uno spazio comune*, cit., pp. 303-304.

una pluralità di gruppi impegnati nella costruzione di un modello collettivo attraverso cui vivere e interagire nello spazio urbano, ripensando gli effetti della città contemporanea, tra sedimenti della globalizzazione, frammentazioni delle strutture sociali e scarti dell'industria fordista. Dall'analisi di questo insieme di derive, Scotini individua una convergenza tra le esperienze pioneristiche degli anni Settanta e i linguaggi performativi più attuali. Se le prime furono veicolate dal dissenso politico e dal rifiuto del modello industriale, allora al centro del dibattito, le nuove pratiche artistiche «*insurgent*»[2] si manifestano come forma di resistenza al bio-capitalismo in risposta alla crisi della globalizzazione e della crescita urbana. Questa attualità è definita, in sintesi, dall'uso di forme di prossimità che si esprimono nel linguaggio performativo, ricalibrando anche i tempi del lavoro e della vita privata, prima nettamente divisi dal modello-fabbrica. Dunque, la differenza tra le due epoche è anzitutto nell'attuazione del modello di dissenso, dapprima incarnato nello scontro e nella ricerca di appropriazione degli spazi dell'istituzione e ora definito dalla dimensione della "fuga", e cioè dalla ricerca di un modello *altro*, lontano, fatto da autogestione, forme di *empowement* e auto-organizzazione. In tal senso, l'eredità degli anni Settanta è rilanciata in un tessuto e in una coscienza sociale del tutto nuova, a metà tra la necessità di riaffrontare il tema dello spazio pubblico in uno sguardo *"post-"* e la presenza di un diverso quadro politico e urbano. La città contemporanea si configura per Scotini, come:

> «Uno spazio di forze conflittuali e non omogeneo, in cui una progressiva emersione di soggetti sociali si costituisce in forma stabile o temporanea nei luoghi non ufficiali, negli spazi periferici o interstiziali, in cui la vita si sviluppa secondo economie informali, modelli alternativi, pratiche di appropriazione e auto-organizzazione, che sfuggono alle geografie istituzionali»[3].

L'evoluzione della città e delle sue economie ha determinato uno spostamento e una riorganizzazione del tempo di produzione anche all'interno delle pratiche artistiche. Se, nel modello fordista non era necessario un impiego delle facoltà critiche-intellettive all'interno della catena produzione, dal postfordismo «lavoro e non-lavoro» iniziarono a sviluppare, scrive il critico, «una identica produttività basata sull'esercizio di generiche facoltà umane: linguaggio, memoria, socialità, inclinazioni etiche ed estetiche, capacità di astrazione e di apprendimento»[4]. In altri termini, se prima il lavoro era principalmente meccanico – e riusciva a separare aspetti privati da quelli pubblici – lo scenario attuale, ancor'oggi, è frutto di un principio di scardinamento, che sovrappone azioni e pensiero. La nuova scena artistica si inserisce quindi all'interno di tale riordinamento complessivo di forze: qui, afferma, «non è in gioco alcuna trasformazione estetica (nessuna *esthétique relationelle*, come è stata chiamata)»[5], ma è in atto piuttosto un rinnovo delle metodologie, con lo scopo di riscrivere il ruolo dell'estetico nell'insieme delle attività sociali e delle attitudini urbane. Di fatto le nuove pratiche

[2] Ivi, p. 303.
[3] M. Scotini, *Per una geografia minore. Pratiche artistiche e spazi di democrazia* in M. Scotini (a cura di), *Networkingcity. Pratiche artistiche e trasformazione urbana*, cit., p. 30.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.

agiscono direttamente nel mezzo dello spazio, attraverso procedimenti che le collocano all'interno di situazioni, in una strategia dinamica di produzione che si costruisce nel momento stesso dell'incontro e della partecipazione. In questo quadro di rinnovamento, un ulteriore snodo teorico fondamentale risiede per Scotini nella dimensione estesa della geografia. La città contemporanea, negli ultimi decenni, sembra infatti aver riaffermato una cartografia di matrice istituzionale che tende a divergere da quella empirica e reale, composta da quegli ambienti e territori minori che restano spesso esclusi dalle narrazioni egemoni. Proprio l'assenza di queste latitudini all'interno di un "atlante globale" ha spinto le pratiche artistiche verso l'esplorazione di un terreno non-istituzionale, muovendosi in una dimensione "sotterranea" dove l'indagine estetica coincide con la riscoperta di margini geografici e sociali altrimenti invisibili. Alla geografia economica e politica, composta da dinamiche di potere e da dispositivi di controllo, si oppone una cartografia composta da pratiche di occupazione, dinamiche di auto-organizzazione e iniziative individuali. Così intesa, la "crisi della geografia" – afferma Scotini – ha alimentato nelle pratiche la necessità di creare un nuovo orientamento «poco visibile» o «opaco»[6]. In tal senso, questa prima emergenza si somma ad un'altra frattura, altrettanto esperibile, relativa alle dinamiche di potere presenti nella sfera pubblica. L'immaginario strutturalista e post-strutturalista, ovvero l'idea di vedere il territorio come stratificazione degli eventi bio-politici e come luogo *aperto* della democrazia – come ce lo hanno tramandato Michel Foucault e Hannah Arendt – ha iniziato a decadere in favore di una complessiva *borghesizzazione* dello spazio. L'idea, ripresa più volte nei testi[7], fa dunque eco ad una sfera pubblica alimentata dalle dinamiche di esclusione sia delle classi che delle minoranze. In risposta a questo processo, prodotto dall'avanzare di un capitalismo maturo, spicca il bisogno di prendere distanza dai modelli istituzionali di produzione delle merci e della cultura. In questa direzione, nasce in sintesi una nuova *agency* fatta, scrive Scotini, «di un forte antideterminismo e soprattutto della volontà di partecipare, direttamente e in tempo reale, alla trasformazione sociale»[8]. Il discorso sul decentramento può dirsi ricollocato in un quadro più ampio, che si articola non solo in una traiettoria territoriale, tra dentro e fuori la città, ma anche tra i suoi *livelli* e *strati* entrambi definiti dalla complessità dei nuovi modelli economici e sociali. Un'altra implicazione, che permette di approfondire questo quadro di ricerca, è quella suggerita dal sociologo Federico Rahola, che vede lo spazio urbano come trapassato da più piani, ponendolo in contrapposizione alla coppia "orizzontale" di nucleo e margine. Se, come scrive Rahola:

> «la città fordista si è costruita in una dialettica tra centro e periferie [...] oggi l'economia urbana si organizza su una dicotomia diversa, essenzialmente tra "scena e retroscena", il cui rapporto riarticola ogni opposizione centro/margini»[9].

[6] Ivi. p. 21.
[7] Cfr. M. Scotini, *Per una geografia minore. Pratiche artistiche e spazi di democrazia*, cit.
[8] *Ibidem*.
[9] F. Rahola, *Per uno spazio pubblico infestato* in C. Guida, R. Pinto (a cura di), *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica*, cit., p. 155.

Se dunque, fino ad allora il paradigma del decentramento era stato adottato in scala lineare, nell'oscillazione tra interno ed esterno, nell'orizzonte odierno si può parlare piuttosto di un "sopra" e di un "sotto" dell'urbano, ovvero di alto e basso, o tuttalpiù di un "avanti" e un "dietro" della scena. Questi panorami sono descritti come «abissi»[10], sottolineando la natura di spazi "sprofondati" e rimossi; un termine che evoca una dimensione di esclusione e, al contempo, una densità che va assunta nella sua duplice valenza, tanto figurale quanto metaforica. Le nuove pratiche sono definite, più che da uno spostamento, da una nuova "scesa in campo": proposta al fine di far riemergere i flussi marginali che si sono sedimentati nei luoghi interstiziali e sprofondati nel "sotto-urbano". In aggiunta ai primi collettivi, presenti anche in Biennale con Oreste (Città Svelata, Cliostaat, A12 e Stalker) verso il Duemila si amplifica ancora di più la dimensione del *network* che, se prima trovava forma nel processo dialogico di interscambio, in questo contesto si formalizza nella ricerca di una dimensione estesa della mappatura e nel suo rinnovo. Tra i numerosi nuovi gruppi – tra cui Bureau d'ètudes, Raqs Media Collective, Waild Raad, The Atlas Group e Ashley Hunt – è qui di esempio anche il progetto internazionale Multiplicity. Il collettivo, formato da Stefano Boeri, Maddalena Bergami, Francesca Insulza, Francesco Jodice, Giovanni La Varra, John Palmesino e ancora altre personalità, adotta lo strumento della cartografia per ridisegnare una nuova mappa dell'Europa composta dagli ambienti interstiziali. In quel momento, dimensione narrativa della vittoria e del progresso – iniziata nel 1993 con l'entrata in vigore dell'EU e poi amplificata dalle prospettive di mercato, ma anche dalle politiche monetarie o quelle di difesa e immigrazione – aveva contribuito a plasmare un'immagine unitaria del territorio europeo esclusivamente relativa al prestigio delle sue capitali e ai benefici apportati dalla globalizzazione. Per questo «Bruxelles», scrive Boeri, «seems to be cultivating a dominant model of the representation of the European territory»[11]. Il modello istituzionale che assumeva lo spazio come un grande contenitore geografico escludeva tuttavia una pluralità di ambienti e di voci de-localizzate presenti negli ambienti contemporanei e meno visibili. Come ce la presentano i membri di Multiplicity, l'Europa appare invece come «the triumph of multitude»[12], ovvero un luogo reticolare fatto di persone, di frammenti, di richieste d'ascolto e di umiltà. Con il progetto Uncertain States of Europe (USE) si evidenza uno spazio fatto da zone-limite, tra mescolanza delle culture e appropriazioni del margine, nel tentativo di far emergere la risonanza delle forme poliedriche che si avvicinano e si fondono tra la complessità e le nuove prospettive di visibilità. L'attraversamento di questi territori e la loro mappatura cartografica testimonia l'esistenza di ambienti diversi da quelli descritti dalla narrazione istituzionale. Per questo motivo, l'uso della mappa e della visione sinottica dall'alto, tipica della topografia satellitare e che il

[10] *Ibidem*.

[11] S. Boeri, *Notes for a research program* in R. Koolhaas, S. Boeri, S. Kwinter, N. Tazi, H.U. Obrist (a cura di), *Mutations*, Catalogo della mostra (Bordeaux, 24 novembre 2000 – 25 marzo 2001), ACTAR / Arc en Rêve Centre d'Architecture, Bordeaux 2000, p. 357 [tr. ns. sembra promuovere un modello dominante di rappresentazione del territorio europeo].

[12] Ivi, p. 364. Tornano qui pertinenti anche le parole di Clément sugli spazi residuali, quando afferma che «la somma dei residui rappresenta il territorio per eccellenza della mescolanza planetaria». G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, cit., p. 21.

collettivo riprende per restituire i processi avviati, lascia intravedere una "somma" di luoghi urbani composti da una dimensione mutevole; priva di confini ristretti, sintomatica di una nuova dimensione difficile da scomporre in territori circoscrivibili. I vecchi principi di opposizione e accentramento, che hanno regolato lo spazio dall'Ottocento fino alla seconda metà del Novecento, sono rimescolati in una nuova prospettiva caotica, che mette insieme zone e ambienti variegati come centri storci, spazi dell'industria e campagne. Scopo principale del progetto è dunque quello di ripensare la condizione urbana nella pluralità delle sue situazioni, evidenziando piuttosto la rete sotterranea, o nascosta, delle *molteplicità* fatta da realtà liminali. Più in generale, USE presenta un panorama dove l'innovazione e il cambiamento non scaturiscono da processi regolamentati, ma dal bisogno contingente. In questo contesto di ricerca, l'accento è posto sulla capacità degli spazi di provvedere all'assenza di un piano politico di rigenerazione, attuato, in piccolo, dalle singole località o attraverso strategie di adattamento e riconversione. Scrive l'architetto Yorgos Simeoforidis:

> Naturalmente siamo nel bel mezzo dell'affermazione di una nuova condizione urbana, con tutti i paradossi che ciò comporta… Certo, ci stiamo allontanando sempre di più - anche se molti lo negano - da concetti precostituiti, datati, non più nemmeno funzionali, perché basati su un'idea tradizionale di città e di urbano; una concezione antiquata dello spazio che, se è vero che tende a scomparire per effetto dell'accelerazione del processo di globalizzazione (vedi Pearl River, Delta e Lagos), è altrettanto vero che continua a spuntare nei territori europei, da alcuni concepiti come i più resistenti, cioè come quelli che più tendono a conservare una condizione di urbanità tradizionale. […] Cosa c'è dietro questa discussione, se non la decostruzione delle mentalità attuali che non si assumono la responsabilità di affrontare la realtà? […] Allora dov'è la novità di tutto questo, a parte quella di produrre uno *shock* in una cultura europea, diventata forse borghese? Parliamo di fluidità, di non omologazione, di contaminazione, di ibridazione, di auto-organizzazione nelle nostre realtà, ma siamo consapevoli che tutto questo esiste già!!! Certo, non viene mai menzionato, discusso, proposto come piattaforma operativa, per diversi motivi, sia culturali che politici. […] E che dire dei senzatetto, naufraghi della globalizzazione? dei rifugiati del socialismo smantellato? Delle infrastrutture fatiscenti? Del recupero dell'industrializzazione abbandonata? Le nostre periferie degradate e prive di servizi? La perdita di spazio pubblico, risucchiato dallo schermo/monitor privatizzato? O forse anche queste sono domande e temi etici superati?[13]

Le riflessioni di Simeoforidis richiamano una serie di circostanze in cui il corpo sociale ha reagito autonomamente alle criticità prodotte dagli scarti dell'industria, della politica e dei flussi di mercato. In questo scenario, l'urgenza dell'adattamento e la capacità di riorganizzazione dal basso sollevano interrogativi decisivi che mettono in discussione la natura stessa dell'intervento pubblico. In questo senso la cifra teorica si sposta sulla "visione" da adottare nei confronti di tali dinamiche: occorre interpretare questi tratti distintivi come sintomi di una resistenza consapevole da preservare nella sua alterità? È opportuno lasciare che i territori del limite persistano nella loro marginalità, custodi di

[13] Y. Simeoforidis (lettera a S. Boeri, Atene 8 agosto 2001), in Multiplicity, *USE. Uncertain States of Europe*, Skira, Milano 2003, p. n. n. [tr. ns. inserita nel testo].

soluzioni informali ma efficaci? O, al contrario, è necessario predisporre piani di integrazione e rigenerazione, accettando però il rischio intrinseco che la loro specificità e la loro forza propulsiva finiscano per svanire all'interno di processi di omologazione istituzionale? In tale orizzonte, la ricerca condotta da USE si articola attraverso l'analisi di oltre settanta realtà distribuite in quindici paesi, delineando un perimetro d'indagine di vasta scala, da Parigi a Belgrado, passando per Mazara del Vallo, Berlino, Pristina, il Benelux ed Elche. Attraverso una metodologia sul campo combinata tra ricerca etnografica, sociologica e pratiche di documentazione, spicca un interesse per le condizioni di lavoro e la relativa evoluzione dei sistemi industriali, tra casi di riuso non-istituzionali ed evoluzione del mercato. Nel catalogo è riportato, ad esempio, il riuso a scopo ricreativo delle cave nel Noth Barbaut, ma anche l'occupazione degli spazi abbandonati tra Inghilterra e Slovenia per le manifestazioni *rave*. Altra indagine è poi condotta sulle modificazioni del sistema produttivo nella città di Valenzia e di Elche. A Valenzia l'evoluzione urbana a seguito dell'ampliamento portuale ha contribuito alla nascita di porti illegali predisposti da *container* su tutta la costa, creando un paesaggio ibrido fatto da elementi antropici e naturali. Ad Elche si indaga invece la dispersione dell'industria calzaturiera; una volta racchiusa nelle fabbriche e oggi re-inglobata in una produzione artigianale a seguito dei processi di dismissione fisica dell'industria. La centralità della fabbrica ha qui lasciato il posto a schemi di produzione in luoghi residenziali; incapsulati all'interno delle abitazioni urbane, ma collegati da una rete di raccolta predisposta da centinaia di furgoni che trasportano i prodotti finiti. La forma documentativa del progetto avvicina la testimonianza diretta alla creazione di una forma d'archivio dei territori che ne testimonia l'eterogeneità. Nel contesto delle nuove pratiche, USE ha osservato su larga scala i cambiamenti delle città contemporanee e quei fenomeni situati al di fuori dalle politiche di organizzazione e di innovazione negli spazi, liberi di creare forme di pianificazione autoregolamentate. È interessare osservare come questi esempi, di pratiche e di politiche, ottengano risultati significativi in termini di ricchezza collettiva anche in assenza delle azioni pubbliche. Il progetto è stato poi esposto nel 2000 in occasione della mostra *Mutations* (novembre 2000 – marzo 2001) al Centre d'architecture Arc en Rêve di Bordeaux, curata da Rem Koolhaas, Stefano Boeri e Sanford Kwinter. In questa sede si è installata la documentazione che ha costituito parte integrande del progetto e della prassi metodologica della ricerca.

A questo punto è possibile rilanciare due riflessioni conclusive: la prima, sulla necessità di ampliare i modelli della narrazione degli spazi urbani anche attraverso la costruzione di nuove forme d'archivio, e la seconda, sull'urgenza di ripensare i luoghi della città a partire dal loro reale attraversamento e dall'osservazione dei fenomeni di prossimità creati nelle forme liminali. Infine, per quanto riguarda l'analisi storiografica del panorama artistico di questi anni è da considerare la difficoltà di accedere ai contenuti e ai materiali prodotti negli anni Novanta, e la natura fluida di alcuni progetti cardine, come Oreste, Stalker o Multiplicity, che rende complesso avere una documentazione unica ordinata. Infatti, la dimensione dell'ipertesto penetra anche nella redazione dei cataloghi, talvolta privi di pagine o di atri riferimenti, costituiti piuttosto da un "accumulo" di materiali d'archivio, quasi come se il volume costituisse a tutti gli effetti l'estensione di un sito *web*. Inoltre, le evoluzioni fluide dei gruppi e dei

collettivi hanno creato, oltre a una dispersione dei materiali, anche una difficoltà nel ricostruire le formazioni originali e le successive modificazioni – con il relativo cambiamento di pratiche e di approcci. Ad oggi *UnDo.Net* rimane il maggior contenitore dello scenario artistico degli anni Novanta, che raduna insieme anche le forme dell'arte pubblica, i progetti e i dibattiti. Una ricerca più approfondita andrebbe condotta all'interno degli archivi delle singole associazioni che hanno comunque recentemente provveduto, tra tutte a.titolo e Connecting Culture, alla raccolta sommaria di alcuni materiali formalizzati in quaderni o in pubblicazioni. Quanto ai gruppi, è ancora da valutare il peso che questi hanno avuto nell'evoluzione di una nuova fase artistica nata oltre il Duemila. Il progetto Multiplicity, seppure un caso isolato, ha saputo raccogliere una pluralità di esperienze e tuttavia istituzionalizzare un processo nato originariamente come pratica *insurgent*. C'è dunque da chiedersi quanto l'istituzionalizzazione di alcune pratiche possa continuare a ritenersi, come la definiva Scotini, una *presa di posizione politica di uscita* o di stanzialità consapevole all'interno del margine, oppure quanto possa solamente configurarsi come una nuova metodologia ormai pienamente permeata nei linguaggi artistici. È quindi ancora necessario pesare le politiche dell'arte pubblica nel quadro più generico dei finanziamenti, rilanciati sia dei piani europei che dalle formule del Premio, che spesso incentiva la produzione in ambienti dislocati. Tuttavia, i temi centrali della rigenerazione urbana e ambientale, uniti alla necessità di portare alla luce spazi marginali, si sommano al fascino sempre vivo per la rovina industriale da vedere oggi in una doppia ottica: tra monito per il nostro futuro e possibilità di un riscatto.

3. Performatività della rovina

Ciò che permane, anche a fronte dell'elaborazione offerta da USE, è perciò l'idea che lo spazio sia colmo di sedimenti nascosti, prodotti sia dall'industria che da altre forme passate di modelli economici o politici. In questo senso, l'estetica romantica della rovina trapassa nel contemporaneo attraverso le evoluzioni della modernità; tra scarti, effetti dei totalitarismi, eccessi di produzione e ferite del sistema capitalistico coloniale. Per introdurre oggi il tema della rovina, è necessario aprire nuovi scenari, che pur si pongono in continuità con l'idea assoluta di progresso. Un'antologia tematica è stata prodotta dalla Whitechapel Gallery[14] e racchiude, oltre ad alcuni classici, anche diversi contributi critici che contestualizzano la forma della rovina all'interno dei meccanismi di produzione della città postindustriale. In questa narrazione rientra anche la dimensione dei *drosscapes*, del sublime industriale-militare e la pratica di artisti come Robert Smithson e The Atlas Groups. Un ulteriore schematizzazione è offerta da Simon Murray[15]. Alle rovine plastiche dell'antichità sono accostate le rovine causate da eventi disastrosi naturali (come il terremoto di Gibellina), ma anche i resti visibili della guerra nei Balcani, o ancora gli scarti della de-industrializzazione prodotti sia nella prima fase,

[14] B. Dillon, *Ruins. Documents of contemporary art*, Whitechapel Gallery, London 2011.
[15] Cfr. S. Murray, *Performing ruins*, cit.

riconducibile allo scenario europeo degli anni Ottanta, sia nella nuova crisi del 2008. In particolare, la tesi di Murray trova nella rovina un principio di *perfomatività*, veicolato sia dalla natura fatiscente dello spazio sia dalla possibilità di un nuovo uso. L'attenzione è sulle modalità di riattivazione della dimensione vitale dello scarto attraverso il linguaggio performativo. Pur facendo riferimento, per la maggior parte, alle esperienze fatte nel campo teatrale, sono interessanti per noi alcune sollecitazioni teoriche. Tra tutte vi è l'idea di riscattare la materialità statica, gotica[16], della rovina in favore di una visione *animista* che la assume come luogo di accoglienza per le nuove pratiche sperimentali. L'idea è quella di ribaltare la visione che vede lo spazio come una sorta di feticcio inanimato. Anche Rahola parla di una natura *vivificatrice*, che sorge sia da meccanismi di evocazione che di rievocazione del passato. L'autore contrappone all'idea immobile di relitto una tesi secondo cui l'ambiente può essere di nuovo manifesto – evidente, esperibile, performativo – richiamando le memorie inglobate in una prospettiva "fantasmatica". Il passaggio urbano è di fatto costellato da una molteplicità di scarti *muti*, come già anticipava Valéry[17], che possono prendere corpo in più forme.

A partire da questa prospettiva, è possibile ampliare il discorso attraverso una connessione tra l'estetica della rovina e l'estetica derridiana del fantasma[18] secondo cui l'evocazione è rimessa alla dimensione della *différance* e dunque al richiamo della traccia. Anche il filosofo Jean Baudrillard sostiene che la sparizione di un elemento si configura nella sua presenza-assenza, ovvero nel resto figurale del segno[19]. Rahola parla infatti di un richiamo attraverso «una geografia del sensibile che va oltre la vista», ma soprattutto riattivata dall'ascolto evocativo di quelle «voci»[20] che prima di noi hanno abitato lo spazio. In tal senso, per uscire dalla condizione di stasi che soccombe sul resto, sembrerebbe necessario anzitutto creare un ponte, tra la dimensione del passato e quella attiva del presente, cercando di "smuovere" le tracce per avviare una loro nuova manifestazione. Questa si presentifica attraverso una frattura temporale; così le memorie del passato saranno da contestualizzare nel tempo storico dell'attuale, secondo aperture critiche differenti capaci anche di rileggere gli aspetti storici. Si tratta nello specifico di compiere un'operazione di decostruzione, a partire in primo luogo dal recupero del rimosso e dalla riattivazione della storia, da riarticolare secondo prospettive attuali o future. Nello scenario di oggi, che si radica nel pieno della crisi climatica – come sostiene Butler a metà tra la condizione di perdita e l'impossibilità di elaborare un lutto non ancora avvenuto – parrebbe emergere un'altra tipologia di rovina, da annoverare tra quelle già descritte, prodotta dalle forme estrattive dei mercati. Sempre riecheggiando l'evoluzione dei sistemi urbani, è possibile affermare che se la rovina industriale è stata il prodotto strutturale del primo modello capitalista traslato nel sistema economico

[16] Cfr. T. Edensor, *Industrial Ruins Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, New York 2005, pp. 13-40.

[17] P. Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, a cura di B. Scapolo, trad. it., Mimesis, Milano-Udine 2011.

[18] J. Derrida, *Ecografie della televisione*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1997 ma anche *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, e più in generale la raccolta *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, trad. it. Jaca Book, Milano 2020.

[19] Cfr. J. Baudrillard, *Perché non è già tutto scomparso?*, trad. it. Castelvecchi, Roma 2013.

[20] F. Rahola, *Per uno spazio pubblico intestato*, cit., p.157.

fordista, la crisi climatica può essere considerata come una nuova fase dell'estetica ruderale, causata da sistemi produttivi contemporanei e dalle nuove tipologie di economia. Non è un caso, se una recente deriva dell'arte pubblica coinvolge un amplia riflessione sull'antropocene, sviluppata nei temi del collasso climatico e nella necessità di provvedere ad una rigenerazione complessiva delle pratiche da trovare nel nuovo investimento delle risorse[21]. Quale prospettiva per le nostre città se lo scenario è quello catastrofico della fine? Di fatto, scrive l'urbanista Giancarlo Consonni, «il nodo che è venuto al pettine nel capitalismo maturo è lo scontro tra la logica estrattiva e la logica rigenerativa»[22], ovvero tra la logica del consumo esasperato e abusante della fonte (che sia di tipo naturale, alimentare o petrolifera) e quella che invece prevedere la possibilità di riallineare i termini della produzione secondo paradigmi più etici e opportuni. La sfida è ancora quella di intravedere nuovi *modi* di fare città fondati sull'abitare e su principi di reciprocità. Tuttavia, le pratiche artistiche, come specifica anche Pioselli[23], non possono sostituirsi alla predisposizione di nuove norme per il miglioramento dei sistemi sociali e urbani. Piuttosto l'impegno, anche nel senso che ce ne offre Butler, può configurarsi come una missione di tipo documentativa, intenta a spostare l'attenzione direttamente sul problema della perdita. In questa direzione le pratiche di testimonianza e di costruzione della memoria si manifestano come una possibile via etica[24] per abitare il tempo della crisi, ma anche gli ambienti di scarto (le rovine) prima della loro definitiva perdita.

[21] Cfr. D. Borselli, *Tristi tropi. Sulla possibilità di un'arte pubblica alla fine del mondo*, Gli Ori, Pistoia 2023; e anche D. Borselli, A. Casarini, R. Perna, R. Pinto, J.C.E. Pra Levis, *Oltre la catastrofe. Ecologie visualità e immaginari nelle arti contemporanee*, Postmedia Books, Milano 2024.

[22] G. Consonni, *Non si salva il pianeta se non si salvano le città*, Quodlibet, Macerata 2024, p. 43.

[23] Cfr. A Pioselli, *L'arte nello spazio pubblico*, pp. 164-167.

[24] Cfr. G. Galati, *L'archivio come pratica etica del vivente*, in G. Galati (a cura di), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milano 2021, pp. 157-176.

Sezione II. Suono e spazio pubblico. Approcci e teorie per una rigenerazione mediata dai paradigmi dell'ascolto urbano

Capitolo III. Suono, ambiente e paesaggi della città contemporanea

1. Genealogie e contaminazioni tra suono, arte e ambiente

1.1. Composizione di un quadro teorico

In questa parte della ricerca si presenterà il complesso e stratificato intreccio tra arti visive e forme della sperimentazione sonora e musicale, con la finalità ultima di chiarire come le ecologie dell'ascolto possano contribuire alla definizione di interventi nello spazio urbano per strategie di analisi e di attivazione culturale. In primo luogo, risulta necessario delineare il denso contesto teorico relativo alla relazione tra arte e suono. Seguendo l'analisi di Seth Kim-Cohen sul rinnovamento dei linguaggi avvenuto nel secondo Novecento, emerge come le arti visive abbiano riconosciuto le proprie trasformazioni in direzione di "forme espanse" [1]. Si pensi ad esempio all'evoluzione della pittura nell'informale, o a quella della scultura nel minimalismo e nell'*antiform*. La riflessione sull'evoluzione della musica nel suo rapporto con il suono come "forma pura" restituisce invece un quadro più fratturato. Quando infatti il suono ha fatto il suo ingresso come "nuova disponibilità" quel che si è percepito, scrive Kim-Cohen, è stata una chiusura dei confini tradizionali della disciplina verso ciò che convenzionalmente viene definito *extra-musicale*. Allo stesso tempo, l'intermedialità tra le arti ha contribuito all'esplorazione di un nuovo territorio nuovo di ricerca che verrà riconosciuto anni più avanti sotto la categorizzazione generica di "sound art"[2]. La differenza tra l'evoluzione dell'arte visiva e della musica è evidenziata anche da Theodor Adorno, il quale rileva il netto ritardo della rivoluzione musicale rispetto alle altre avanguardie. Egli spiega come nonostante la prospettiva di una *musique informelle* poteva dirsi raggiunta già al ridosso dei primi anni del Novecento, ovvero con Schönberg e Stravinsky, essa trovò piena fioritura solo più tardi[3]. La percezione fu quella di una sorta di «dadaismo ritardato»[4], come lo ha definito anche Cesare Brandi, destinato però a recuperare rapidamente terreno

[1] Cfr. S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-London 2009.

[2] Ivi, pp. 107-108. Per rendere più chiaro questo passaggio si citerà l'autore per esteso: «Sound art is art that posits meaning or value in registers not accounted for by Western musical systems. Unlike sculpture, and to a lesser extent, cinema, music failed to recognize itself in its expanded situation. Instead, it judged the territory adopted by the expansion as alien and excluded it *tout de suite*» [tr. ns. L'arte sonora è un'arte che attribuisce significato o valore a registri non contemplati dai sistemi musicali occidentali. A differenza della scultura e, in misura minore, del cinema, la musica non è riuscita a riconoscersi nella sua situazione ampliata. Al contrario, ha giudicato il territorio adottato dall'espansione come estraneo e lo ha escluso *tout de suite*].

[3] Cfr. T. Adorno, *Vers une musique informelle* in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, ed. a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, p. 240.

[4] C. Brandi, *Teoria generale della critica*, ed. a cura di M. Carboni, Editori Riuniti, Roma 1998, p. 332.

grazie al fenomeno della «*bomba* Cage»[5], i cui effetti hanno avuto immediata risonanza recuperando e sviluppando, come mai prima, l'intero sistema artistico legato al sonoro. Il più recente incontro tra la tradizione musicale e le pratiche visive ha perciò dato vita ad un ampio ambito espressivo estraneo sia ai sistemi di notazione classica occidentale, sia ad ogni indirizzo già esistente nell'ambito delle arti. Per questo, secondo Kim-Cohen con il termine "sound art" si suggerisce piuttosto la via di fuga, «the route of escape»[6] delle discipline, intesa come il percorso di resistenza di una pratica errante, vagabonda, e in questo senso "orfana" di un solo indirizzo. Anche Alan Licht afferma che tale campo possiede la particolarità di rimanere estraneo a qualsiasi posizionamento geografico o temporale, tanto da non esser nominato, come termine, se non a ridosso degli anni Settanta e Ottanta, e per lo più all'interno di contesti espositivi[7].

L'uso della definizione[8] è ancora al centro di un ampio dibattito che interroga l'emancipazione o meno del suono dal dominio esclusivo della musica, o l'utilizzo di mezzi già propri dell'arte visiva – come l'installazione o la forma scultorea – e la difficoltà di identificare un dominio teorico assoluto di riferimento. Dal punto di vista lessicale, l'etichetta di *sound art* si consolida soprattutto nel circuito delle gallerie e degli spazi indipendenti che, in assenza di sedi istituzionali strutturalmente predisposte, hanno spesso costituito il principale contesto espositivo per le ricerche. Se allora è vero che la terminologia permette di individuare un nucleo specifico di pratiche legate (specialmente dopo gli anni Ottanta) a una connessione privilegiata con le tecnologie, tale categorizzazione sembrerebbe però

[5] La citazione è riportata dallo stesso Brandi in *ibidem*. Il riferimento bibliografico è tuttavia T. Adorno, *Su alcune difficoltà del comporre oggi*, in "Lo spettatore musicale", novembre-dicembre 1969, p. 8, testo ripubblicato in T. Adorno, *Improptus*, Feltrinelli, Milano 1973.

[6] S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, cit., p. 107.

[7] Cfr. Alan Licht, *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities* in A.a. V.v., "Organised Sound", v. 14, Cambridge University Press 2009 ma soprattutto A. Licht, *Sound art Revisited*, Bloomsbury Academic, New York-London 2019, p. 3, dove l'autore ripercorre la cronologia dell'uso del termine. Esso appare già nel 1974 sulla copertina di *Something Else Yearbook*, un'antologia di opere intermediali pubblicata dalla "Something Else Press" di Dick Higgins. In questo contesto è usato dal curatore del volume Jan Herman per indicare il legame con la poesia sonora e verbale, cfr. A. Licht, *Sound art Revisited*, cit., p 85. Successivamente l'uso del termine è apparso, come afferma Judy Dunaway, in un documento del 1979 conservato negli archivi di Neuhaus alla Columbia University, quando l'artista usa *sound art* come termine ombrello, dove le installazioni sonore costituiscono una sottocategoria. Successivamente il termine è usato dalla curatrice Barbara London per la mostra del 1979 *Sound Art* al Museum of Modern Art di New York (MoMA) e solo in seguito torna in ambito espositivo-istituzionale alla mostra *Sound/Art* di William Hellerman realizzata presso il Sculpture Center di New York nel 1983. Cfr. l'articolo di J. Dunaway, *Forgotten 1979 MoMA Sound Art Exhibition* in "Resonance: the journal of sound and culture", 2020, pp. 25-46. Sempre su questi argomenti si rimanda anche al testo di C. Tomeo, *Sonic arts. Tra esperienza percettiva e ascolto attivo*, Castelvecchi, Roma 2019, in particolare alle pp. 27-66.

[8] La riflessione che si predilige in questo contesto è legata agli aspetti teorici portati dal dibattito, per questo motivo per una ricognizione storica sull'evoluzione della *sound art*, si rimanda semplicemente ai testi principali: D. Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The Mit Press, The MIT Press, Cambridge-London 1999, B. LaBelle, *Backgroun noise. Prespectives on sound art*, Bloomsbury Academic, New York-London 2015, A. Licht, *Sound art Revisited*, cit., P. Weibel (a cura di), *Sound Art: Sound as a medium of Art*, The MIT Press, Cambridge-London 2019.e alla raccolta più recente di S. K. Groth, H. Schulze (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, Bloomsbury Academic, New York-London, 2022.

abbracciare, anziché un linguaggio, più un'"etichetta" o un "genere" di facile identificazione per il circuito dell'arte. Per questo, la denominazione risulta difficilmente assumibile in modo univoco dalla critica, poiché tende a circoscrivere un campo di pratiche e di relazioni che si presenta invece più ampio ed eterogeneo. A questo proposito, Licht[9] sostiene che l'uso del termine sembrerebbe appiattire una complessità di esperienze e derive storiografiche che coinvolgono un più profondo intreccio dei linguaggi dell'arte e della musica, ad esempio incarnato dal dialogo tra le due nelle seconde avanguardie, o dall'eredità tedesca dei corsi di Darmstadt per le pratiche *fluxus*, o ancora dalla nascita dell'installazione sonora su eredità della scultura. A rimarcare tale complessità, afferma Licht, vi è poi il rifiuto del termine da parte di artisti celebri come Max Neuhaus, Annea Lockwood, Liz Phillips e Doug Hollis, o la posizione di critici come Caleb Kelly[10] che definisce il suono unicamente un altro mezzo, paragonabile ai *media* più tradizionali come la pittura a olio, che nulla dicono rispetto il contenuto dell'opera evidenziando solo il materiale di cui è composta. Inoltre, secondo il teorico Christoph Cox una possibile lettura sulla nascita della "sound art" non può prescindere dall'integrazione delle mostre avvenute in contesto artistico americano degli spazi indipendenti come The Kitchen, che negli anni Settanta si occupava anche di musica minimalista e sperimentale[11]. In ambito italiano, un contributo fondamentale a tale dibattito è offerto da Germano Celant. Sebbene l'interesse del critico per l'intermedialità risalga già agli inizi della sua attività, è con la mostra *Art or Sound* (2014) che egli torna a riflettere sulla problematicità di una definizione strettamente lessicale. In linea con quanto sostenuto da Caleb Kelly, Celant interpreta l'ingresso del sonoro non come la nascita di una categoria a sé stante, ma come un'ulteriore espansione del flusso intermediale che caratterizza i linguaggi contemporanei. In tal senso la connessione tra arte e suono, da sempre radicata nella storia occidentale, è evidenziata linguisticamente dal critico nell'uso distinto dei due termini (arte e suono) favorendo allo stesso tempo la creazione di «uno spazio dell'erranza e dello scambio» mantenendo però la garanzia di «una fluttuazione e un transito libero»[12] tra questi due territori, al di là di coordinate schematiche predefinite. Parafrasando quindi Kim-Cohen[13]: non è forse impossibile dire con precisione da dove è nata l'espansione della musica? Dagli *Intonarumori* di Russolo? da Cage? Dall'operazione del '66 di Neuhaus fuori Times Square? Si tratterebbe piuttosto di "espansioni", ovvero di storie di contaminazioni, riconducibili a molteplici snodi e più dimensioni narrative che hanno contribuito a far entrare il sonoro all'interno delle espressioni artistiche al pari di altri *medium* ancora.

[9] Cfr. A. Licht, *Sound art Revisited*, cit., in particolare l'*Introduzione*, dove ne affronta in primo luogo il problema linguistico nel *Paragrafo "Sound Art" as a term* prima di continuarlo a sviluppare in tutto il volume.

[10] Cfr. C. Kelly, *Sound. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, The MIT Press Cambridge, London-Massachusetts 2011, pp. 14-15.

[11] C. Cox, *Sonic flux. Sound, art and metaphysics*, Chicago Press 2016. Si veda in particolare l'*Introduzion*e al testo che l'autore a proposito della contaminazione con il panorama americano.

[12] G. Celant, *Art or sound. Dal plurilinguistico al multisensoriale in Art or sound*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada Ca' Corner della Regina, 7 giugno – 8 novembre 2014), Milano 2014, p. 461.

[13] Cfr. S. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, cit., p. 108. Si cita l'autore per estesto: «It is impossible to say precisely when and where the expansion of music began. Satie's furniture music? Russolo's Intonarumori? Cage's 4' 33"? Have we not by now abandoned the dream of beginnings?».

1.2. Tappe espositive

Per restituire la complessità di queste relazioni, si vorrà ora offrire un breve sguardo al panorama espositivo[14] che ha interessato il legame polimorfo tra arte e suono, limitandoci tuttavia a restituire solo un quadro indicativo, riferito ad alcune delle esposizioni più significative avvenute tra anni Settanta e Ottanta. Fra queste si ricorda *Sound Sculpture As* (1970), a cura di Tom Marioni presso il Museum of Conceptual Art di San Francisco[15], oppure *Record as Artwork*[16], a cura di Germano Celant, allestita per la prima volta al Royal College of Art Gallery di Londra (1973) e divenuta itinerante (tra il '77 e il '78) nei musei di Philadelphia, Chicago e Texas, da considerare un importante tentativo di storicizzazione dell'oggetto del disco come *medium* artistico. Da menzionare è anche *Sound as Visual, Visual as Sound* (1973) presso la Véhicule Art Gallery di Montreal che radunò insieme artisti *fluxus* come Dick Higgins, Alison Knowles e Ben Vautier. Sempre in ambito *fluxus* e neodada, si rimanda a *Sehen um zu hören*[17] (1975), curata da Inge Baecker alla Kunsthalle di Düsseldorf, in cui figurarono insieme John Cage, Giuseppe Chiari, Charlotte Moorman e Nam June Paik, da considerare invece come una più ampia riflessione sulla fusione di elementi visivi nelle sperimentazioni musicali. Dello stesso anno è anche *Sound Sculpture* (1975) presso la Vancouver art Gallery e *Sounds Show* (1975) al Newport Harbor Art Museum, che sono tra le prime – insieme *Sound as Visual, Visual as Sound* del 1973 – che appaiono in territorio canadese. Nel 1979, di nuovo a San Francisco, Marioni cura la

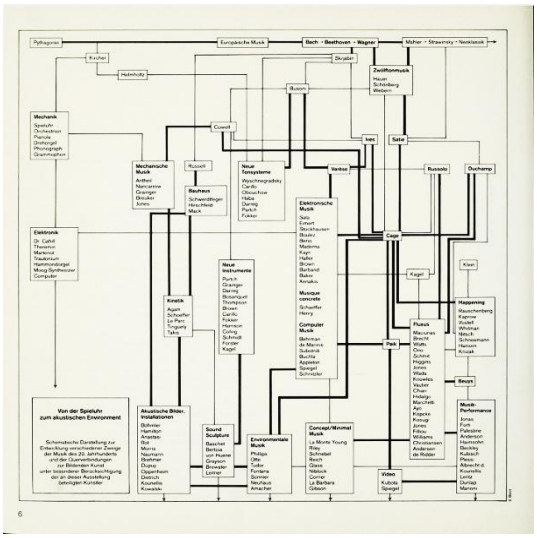


Figura III. Diagramma delle relazioni tra arte visiva e musica del XX secolo. In: R. Block, N. Hertling, *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Catalogo della mostra (Akademie der Künste, Berlino, 20 gennaio 1980 – 2 marzo 1980), Akademie der Künste, Berlino, p. 6. © René Block, su concessione dell'autore.

[14] Per questa parte si è tenuto maggiormente presente il volume di A. Licht, *Sound Art Revisited*, cit., in particolare le pp. 108-112.

[15] Cfr. T. Marioni, *Sound Sculpture As*, Catalogo della mostra (San Francisco, Museum of Conceptual Art, 1970), MOCA, San Francisco 1970.

[16] Cfr. G. Celant, *Record as Artwork: 1959-1973*, Catalogo della mostra (Londra, Royal College of Art Gallery, novembre 1973), a cura di Rosalee Goldberg, Royal College of Art, Londra 1973.

[17] Cfr. I. Baecker (a cura di), *Sehen um zu hören. Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre*, Catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1975), Kunsthalle, Düsseldorf 1975.

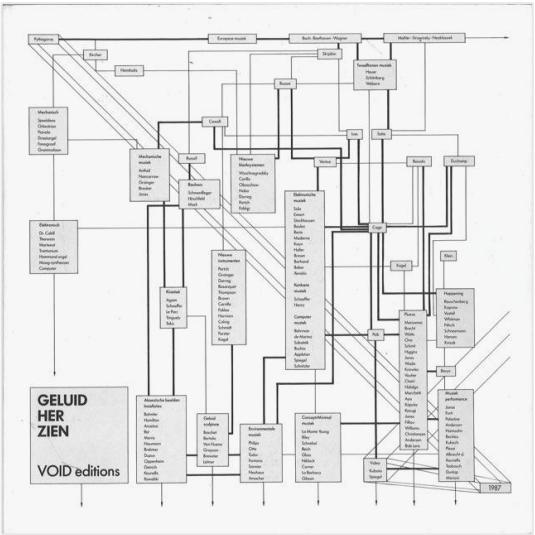


Figura IV. Diagramma delle relazioni tra arti visive e musica del XX secolo, utilizzato come immagine di copertina. In: *Sound Re Visited. An Anthology Concerning Sound in Art*, Amsterdam: Void Editions, dicembre 1987, pubblicazione realizzata in occasione del festival *Sound 'Re' Visited*, organizzato da Time Based Arts (Amsterdam, 7–29 aprile 1987). © René Block, su concessione dell'autore.

mostra *Space/Time/Sound* presso la sede del MoMa[18] e, ancora nel '79, il nome "sound art" viene usato per la prima volta in ambito espositivo a New York nella mostra curata da Barbara London[19]. A inaugurazione del decennio degli anni Ottanta non si può non citare la celebre *Für Augen un Ohren*[20] (1980), a cura di René Block e Nele Hertling nello spazio della Akademie der Künste di Berlino, in cui i curatori svilupparono una riflessione sulla "meccanizzazione" della musica nell'arco storico di più di trecento anni e sancirono l'ingresso di nuova generazione di artisti nella scena contemporanea come Christina Kubisch e Bill Fontana. In questa occasione, nel catalogo viene pubblicato il diagramma **[fig. III]** realizzato da Block sulla formulazione, la nascita e gli intrecci che coinvolgono la relazione di arte, musica e suono, poi riproposto e rielaborato per la mostra dell'87 *Sound Re Visited*, che ancora vede partecipe Block come curatore **[fig. IV]**. Parallelamente, nello stesso anno, il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ospitava *Écouter par les yeux: objets et environnements sonore*, che approfondiva il concetto di ambiente sonoro attraverso il linguaggio dell'installazione[21]. In ultimo, di nuovo Celant l'anno successivo collaborerà al catalogo per la mostra *Soundings* (1981), realizzata al Neuberger Museum di New York e curata da Suzanne Delehanty, dove presenta un testo relativo all'omologazione (sociale, artistica, economica) causata dalla nuova industria musicale[22]. Nell'87 il critico partecipa inoltre costruzione del festival olandese *Sound "Re" Visited*, nato

[18] Cfr. T. Marioni, *Space/Time/Sound: Conceptual Art in the San Francisco Bay Area, the 1970s*, Catalogo della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1979), SFMOMA, San Francisco 1979.

[19] Si rimanda ancora a J. Dunaway, *Forgotten 1979 MoMA Sound Art Exhibition* cit., pp. 25-26.

[20] R. Block, N. Hertling (a cura di), *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Catalogo della mostra (Berlino, Akademie der Künste, 20 gennaio 1980 – 2 marzo 1980), Akademie der Künste, Berlino 1980.

[21] L. Dombois, L. Pagé (a cura di), *Ecouter par les yeux: objets et environnements sonores*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 18 giugno – 24 agosto 1980), ARC - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi 1980. Si rimanda inoltre all'articolo M. Arnoux, A. Zeitz, *"Écouter par les yeux" (Listening with the Eyes) Reflecting on exhibitions, sound works and archival documents with René Block and Christina Kubisch* nella sezione "Auditive Perspektiven'' della rivista online "Kunsttexte.de" N. 1, 2020, in cui si restituisce parte del seminario svolto il 15 ottobre 2019 presso il Deutsches Forum für Kunstgeschichte (Centro Tedesco di Storia dell'Arte) a Parigi.

[22] Cfr. G. Celant, *Artsound*, traduzione in inglese pubblicata a cura di C. Sanguineti Weinberg, in S. Delehanty (a cura di), *Soundings*, Catalogo della mostra (NY Purchase, Neuberger Museum of Art, 20 settembre – 23 dicembre 1981), Neuberger Museum of Art, New York 1981.

per idea di René e Ursula Block e per cui scrive un altro contributo teorico[23]. Tornando ai primi anni Ottanta, essi sono scanditi da esperienze significative come l'unico caso italiano di esposizione istituzionale realizzata sul rapporto tra suono, spazio e arti visive; ovvero la mostra *Sonorità prospettiche. Suono/Ambiente/Immagine* (1982) a cura di Franco e Roberto Masotti, Valerio Rizzardi e Roberto Taroni svolta presso la Sala Comunale d'Arte Contemporanea di Rimini. La rassegna ospitò figure del calibro di John Cage, Bill Fontana, Alvin Curran e David Dunn, rivelandosi un passaggio fondamentale per la contestualizzazione delle ricerche sonore ambientali nel territorio nazionale[24].

Continuando a guardare allo scenario internazionale, nel frattempo, nel 1982, Murray Schafer organizzò in Canada la mostra *Sounds Unseen*, in collaborazione con la Gallery Stratford di Ontario e la Presentation House Gallery, in cui espone le sue partiture grafiche considerate un'applicazione visiva del lavoro già avviato con il World Soundscape Project (WSP). Nell'82 in Francia, a seguito della creazione di nuovi centri di ricerca pertinenti al tema dell'ecologia acustica[25], si realizza al Centre Pompidou la mostra *L'Oreille oubliée* che radunava insieme una molteplicità di pratiche e di riflessioni sviluppate in ambito francese[26]. Nel 1984 si arriva anche a *Sound/Art*, la seconda mostra inaugurale per l'uso del termine[27] curata da William Hellermann e dalla Sound Art Foundation allo Sculpture Center di New York City (1984). L'anno successivo il Pompidou accoglierà poi la mostra *Les Immatériaux* ideata e curata dal filosofo Jean-François Lyotard e Thierry Chaput aprendo alla creazione di un allestimento immersivo e sovrapponendo in modo organico lo spazio scenico ai *medium* sonori, digitali e ipermediali[28] avviando così un nuovo scenario per l'arte contemporanea. L'eterogeneità del panorama fin qui delineato conferma l'impossibilità di ricondurre l'uso del sonoro a un'unica prospettiva o a un modello interpretativo unitario. Tuttavia, adottando una lente d'analisi tematica, è possibile rintracciare alcune tendenze che ne hanno segnato l'evoluzione. Ad esempio, prendendo in esame le principali rassegne espositive degli Settanta si può identificare una vicinanza ancora legata alla dimensione plastica della scultura sonora, piuttosto che all'immaginario del suono come sistema autonomo installativo. Negli anni Ottanta, invece, si ha un decisivo avvicinamento all'idea di un *suono ambientale* anche a causa dell'ibridazione con gli altri *media* e lo sviluppo delle nuove tecnologie.

[23] Cfr. G. Celant, *Music* in G. Her Zein (a cura di), *Sound Re-Visited*, Catalogo della mostra (Amsterdam, Time Based Arts, 7 – 29 aprile 1987), VOID Editions, Amsterdam 1987.

[24] Cfr. F. Masotti, R. Masotti, V. Rizzardi, R. Taroni (a cura di), *Sonorità prospettiche. Suono/Ambiente/Immagine*, Catalogo della mostra (Rimini, Sala Comunale d'Arte Comunale, 30 gennaio – 15 marzo 1982), Rimini 1982.

[25] Si tornerà in seguito su questo punto.

[26] J.Y. Bosseur (a cura di), *L'Oreille oubliée*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, 15 dicembre 1982 – 21 febbraio 1983), Centre Georges Pompidou, Parigi 1982.

[27] A. Licht, *Sound Art Revisited*, cit., pp. 111-112. Si veda anche C. Tomeo, *Sonic arts*, cit., p. 52.

[28] Nella mostra ai visitatori vengono fornite le iconiche cuffie Philips per accedere a tracce audio individualizzate, anticipando di fatto pratiche contemporanee come l'*audiowalk* o le installazioni immersive. Cfr. J.F. Lyotard, T. Chaput (a cura di), *Les Immatériaux. Album et Inventaire*, Catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 28 marzo – 15 luglio 1985), Centre Georges Pompidou, Parigi 1985. Si vedano anche i contributi e gli studi di F. Gallo, *Les immatèriaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, 2008, e F. Gallo, *Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art: l'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard*, Revue Appareil, 2009.

Inoltre, seguendo un punto di vista geografico che riflette sui luoghi della produzione e della fruizione, possiamo dire che negli anni Settanta il baricentro era localizzato prevalentemente negli Stati Uniti – in città come San Francisco, New York o Los Angeles – presumibilmente sia grazie alla fitta rete di *artist-run spaces* sia grazie la presenza dei primi musei dedicati alla sperimentazione (come il MoMa e le sue relative sedi). Alcune manifestazioni coinvolgono anche località nord-americane, come proprio quelle canadesi, che saranno importanti per la formulazione di un altro contesto operativo ovvero quello legato all'ecologia acustica e alle ricerche di Murray Schafer, che pure hanno le loro radici nel terreno artistico oltre che in quello musicale. Sempre negli anni Ottanta sembrerebbe esserci una sorta di spostamento verso l'Europa – e in particolare Francia, Germania e Austria – sostenuto anche dalla nascita o dal rafforzamento di istituzioni come *L'Institut de recherche et coordination acoustique-musique* (IRCAM) di Boulez, il Pompidou e lo *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) di Karlsruhe. Un altro tema caratterizzante è infatti quello della progressiva e difficile istituzionalizzazione della "sound art" che passa dalla fondazione dell'IRCAM a Parigi nel 1977, voluto da Boulez e sostenuto dallo Stato francese[29], fino alla creazione, tra il 1985 e il 1989, dello ZKM di Karlsruhe. Quanto alla situazione in Italia, questa è scandita dalla sola presenza nell'82 della mostra riminese (già citata) *Sonorità Prospettiche*, e anche da alcune presenze di prestigio internazionale che nel frattempo operavano in modo quasi indipendente e dislocato sulla penisola come Cage o Curran, i quali già lavoravano con la dimensione ambientale e con la trasformazione dei paesaggi urbani[30].

1.3. Suono e ambiente

Un'ulteriore considerazione, significativa per la nostra analisi, riguarda la possibilità di contestualizzare il lavoro di Murray Schafer all'interno di questa cornice espositiva. La sua partecipazione alle mostre permette di comprendere come anche la riflessione sul *soundscape* sia profondamente ancorata alla ricerca visiva in un'ottica intermediale, configurando l'intersezione tra ambiente e sperimentazione sonora come un corpo teorico e pratico unitario. A conferma di ciò, si osservi come nel 1975 lo strumentista John Grayson abbia lavorato alla pubblicazione *Sound Sculpture* e ad un vinile chiamato *The Sounds of Sound Sculpture*, volto a riprodurre i suoni dell'omonima mostra allestita presso la Vancouver art Gallery[31]. Il libro, oltre a presentare una raccolta di saggi – tra cui i testi di François e *Bernard Baschet* e di Allan Kaprow – dedica una sezione a *Heritage & Attitudes*. Qui appaiono i contributi dei compositori americani Harry Partch, Lou Harrison, e del designer György

[29] A differenza dell'IRCAM, il Groupe de Recherches Musicales fondato da Pierre Schaeffer ebbe un'origine indipendente e non strutturata in un quadro istituzionale predefinito.

[30] Per una prima ricognizione delle ricerche su arte e suono in Italia si rimanda al catalogo a cura di F. De Sanctis Mangelli, G. Pedace (a cura di), *When Sound Becomes Form. Sperimentazioni sonore in Italia 1950-2000*, Catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 15 marzo 2018 – 17 marzo 2019), Manfredi Edizioni, Roma 2019. Si veda inoltre la mappa prodotta per il progetto di ricerca Art Sound Environment, che mette a fuoco queste dislocazioni sul territorio italiano: cfr. il sito https://ase.uniroma3.it/luoghi/.

[31] Tracce di questo evento sono in *Alan Licht, Sound Art Revisited*, cit., pp. 112-113.

Kepes, delineando l'idea di installazione ancora legata al principio della scultura. Nello stesso volume è altresì presente uno scritto di Schafer sui metodi di notazione grafica adottati nelle sue partiture[32]. In questo contributo, Schafer analizza i limiti della semiotica musicale per proporre un nuovo metodo di notazione grafica, utile a definire un linguaggio sinestetico tra segno visivo e sonoro. Nel testo, l'autore opera una distinzione tra la scrittura prescrittiva (finalizzata all'esecuzione fedele di un brano) e quella descrittiva (derivata da ambiti come l'etnomusicologia o la registrazione), per poi giungere alla definizione di due neologismi: partitura indeterminata (*indeterminate score*) e scrittura d'azione o scrittura pittorica (*action scripts*, *picture scripts*). Nella prima, spiega Schafer, la libertà dell'esecutore rimane ancorata a saldi punti di partenza provenienti dal sistema notazionale classico, mentre nella seconda **[fig. V]** l'esecutore può farsi trasportare dal carico emotivo della partitura visiva. Scrive l'artista:

> «In picture scripts, graphic elements are completely emancipated from all traditional notational conventions. An observer might say that such scripts differ little from abstract drawing, and in fact many contemporary music scores have been exhibited in art galleries and on occasion have been sold as paintings. Normally a picture script gives an image or conception of the character of the music only, and the performer is left free to interpret the images as he feels them»[33].

La dimensione grafica della scrittura, e la sua conseguente vicinanza con le forme dell'arte visiva, si ritrova anche nelle notazioni di alcuni lavori realizzati da Schafer come *Patria*[34], ovvero il suo esperimento più ambizioso di teatro musicale e presentato in parte anch'esso nel volume *Sound Sculpture*. Con i suoi aspetti mitologici ed antropologici, esso costituiva un ciclo di dodici opere iniziato nel 1966 ed elaborato per tutti gli anni Ottanta, esplorando i confini tra le arti nella prospettiva di creare un *Teatro della Confluenza* al limite tra i linguaggi: scenografia, scrittura musicale e *performance*

[32] J. Grayson (dir.), *Sound sculpture. A collection essays by artist surveying the techniques; applications; and future directions of sound sculpture*, Published by A.R.C. Publications, Aesthetic Research Centre of Canada, Vancouver 1975.

[33] R. Murray Schafer, *The Graphics of Musical Thought*, in ivi, pp. 99-125 [tr. ns. nelle partiture pittoriche, gli elementi grafici sono completamente emancipati da tutte le convenzioni notazionali tradizionali. Un osservatore potrebbe dire che tali partiture differiscono dai disegni astratti e, in effetti, molte partiture musicali contemporanee sono state esposte in gallerie d'arte e, in alcune occasioni, sono state vendute come dipinti. Normalmente una partitura pittorica fornisce solo un'immagine o una concezione del carattere della musica, e l'esecutore è libero di interpretare le immagini come le percepisce].

[34] La complessità dell'opera nei suoi dodici atti è riportata all'interno di una monografia editata dal compositore, cfr. R. M. Schafer, *Patria: The Complete Cycle*, Indian River, Arcana, 2002. Per una panoramica si veda il sito: https://patria.org/.

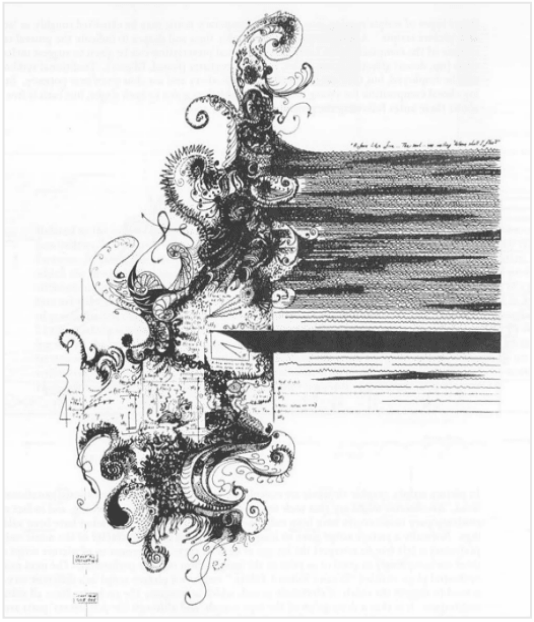


Figura V. *Picture script* di Murray Schafer. In: J. Grayson (dir.), *Sound sculpture. A collection essays by artist surveying the techniques; applications; and future directions of sound sculpture*, Published by A.R.C. Publications, Aesthetic Research Centre of Canada, Vancouver 1975, p. 112. Su concessione degli Eredi di M. Schafer.

ambientale[35]. Nel catalogo è presentata la seconda opera dal titolo *Patria 2: Requiems for the Party Girl* (1969-1978) dedicata al suicidio di una ragazza ormai alienata e assorbita dalla città contemporanea[36] **[fig. VI]**. La natura pittorica delle partiture costituiva quindi un punto fondamentale per la scrittura di Schafer, concepita anche con intermezzi da musica da camera[37]. Spostando di nuovo l'attenzione sull'ambito espositivo, nel 1982 il musicista partecipa alla mostra (già citata) *Sounds Unseen* curata da John Silverstein. La mostra era accompagnata da un *flexi-disc* intitolato *Je N'ai Jamais Vu Un Son*[38] **[fig. VII]**, contenente una composizione sonora dell'autore realizzata insieme a John Wyre. Già nel '75, al tempo di *Sound Sculpture,* la ricerca di Schafer era caratterizzata dal progetto pioneristico del WSP, sviluppato presso l'Università di Simon Fraser con un gruppo di colleghi e studiosi. A differenza di *Sound Sculpture* – che si presenta come una collettiva in cui il compositore è inserito insieme ad artisti promotori di un linguaggio installativo e performativo (si pensi allo stesso Kaprow) – la mostra dell'82 è da considerare come una rassegna riepilogativa del lavoro pratico e teorico svolto da Schafer nel WSP. In questa occasione, il supporto sonoro (LP o *flexi-disc*) sostituiva il catalogo tradizionale e, come si legge nelle *liner notes*[39], l'esibizione intendeva essere una visualizzazione del concetto teorico di *soundscape*, attraverso un tipo di allestimento che comprendeva anche l'esposizione delle notazioni grafiche. Scrive il curatore John Silverstein:

[35] Cfr. L'Encyclopédie Canadienne, *ad vocem*, R. Murray Schafer, B. N. King, A. M. Gillmor, K. Mackenzie, *Patria et le théâtre de confluence*, 2011, raggiungile al link: https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/schafer-raymond-murray.

[36] Per una lettura dell'opera di Schafer cfr. https://resources.ircam.fr/en/composer/raymond-murray-schafer/workcourse.

[37] A questo proposito il Vancouver Chamber Choir, che ha suonato le notazioni pittoriche di Schafer, ricorda come uno degli aspetti insoliti della sua opera fosse quello di offrire all'orchestra degli spartiti su lunghi rotoli di carta connessi dal rimando grafico alla dimensione ambientale dei suoni, cfr. J. Washburn, *A Soniferous Garden: Singing Schafer's Choral Music*, in A.a. V.v., *Tributes to R. Murray Schafer*, UofT Music ICM, 20 February 2022, disponibile al link: http://uoftmusicicm.ca/2022/02/20/tributes-to-r-murray-schafer/#Soniferous. Lo stesso Vancouver Chamber Choir ha poi lavorato su questo aspetto peculiare delle partiture proponendo un'adeguazione visiva tra musica e scrittura attraverso la forma video. Si veda: https://myemail.constantcontact.com/The-Unique-Music---Scores-of-R--Murray-Schafer.html?soid=1104713134315&aid=MdKtjFvacWI.

[38] Si rimanda a: https://omeka.uottawa.ca/schafer360/items/show/30.

[39] Termine usato per indicare le note di copertina soprattutto nei vinili.

«We were intrigued with the visual language which Mr. Schafer has developed to score his compositions. He seems to have created visual counterpoints. [...] Drawings, colours, words (their size and shape) and colour become elements as integral to the musical as the notation note, the rest, the clef. [...] Both the musician [...] and the gallery viewer, are invited to use this visual media to extend their understanding of music. [...] In 1980, Mr. Schafer created a sound sculpture in the courtyard. [...] More than ever, traditional artistic boundaries are disappearing. Art is becoming a public attitude, finding its exhibition sites as in public galleries»[40].

Ciò che emerge dall'analisi di questo contesto è come la ricerca di Schafer rappresenti un punto di contatto fondamentale tra la sperimentazione sonora e le ricerche visive, avvalorato peraltro dalla sua iniziale vicinanza biografica con il linguaggio della pittura[41]. Nella mostra *Sounds Unseen*, lo studio sul *soundscape* si unisce al linguaggio plastico, legandosi sia alle forme scultoree create dall'artista attraverso l'uso di oggetti trovati o dimenticati, sia alla dimensione pittorica della partitura. Si evidenzia perciò, da un lato, l'influenza della tradizione scultorea nella concezione del suono come materia modellabile nel suo dialogo con l'ambiente e, dall'altro, come la contestualizzazione dell'opera di Schafer in ambito espositivo contribuisca a far leggere il tema del paesaggio sonoro come uno snodo cruciale nell'evoluzione delle

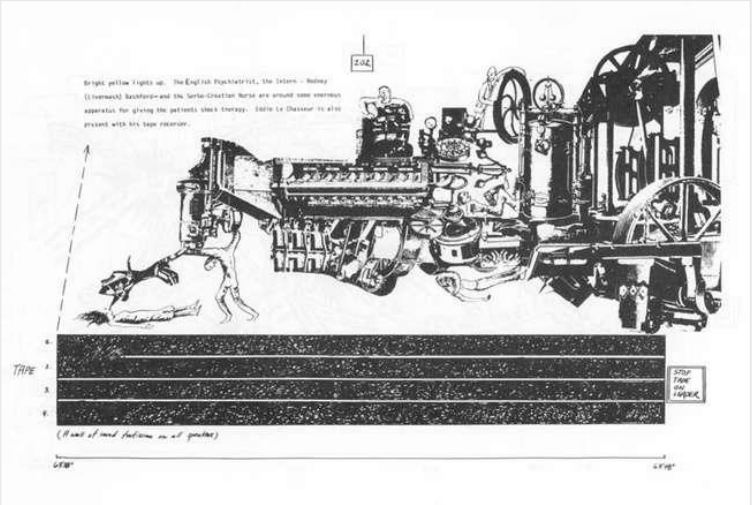


Figura VI. Murray Schafer, *Patria 2: Requiems for the Party Girl*. In: J. Grayson (dir.), *Sound sculpture. A collection essays by artist surveying the techniques; applications; and future directions of sound sculpture*, p. 124. Su concessione degli Eredi di M. Schafer.

[40] Il testo è presente unicamente sulle *liner notes*, per questo motivo, in assenza dell'originale, quella che si propone in questo contesto è la trascrizione del contenuto, estratto dal testo di J. Silverstein e pubblicato sotto la sezione *Introduction*, la cui immagine è disponilibile al link: https://raymond-murray-schafer-sounds-unseen/ [tr. ns. Siamo rimasti affascinati dal linguaggio visivo che il signor Schafer ha sviluppato per trascrivere le sue composizioni. Sembra aver creato dei contrappunti visivi. [...] Disegni, colori, parole (la loro dimensione e forma) e il colore diventano elementi parte integrante della musica tanto quanto la nota, la pausa e la chiave. [...] Sia il musicista [...] che il visitatore della galleria sono invitati a utilizzare questo mezzo visivo per ampliare la propria comprensione della musica. [...] Nel 1980, Schafer ha creato una scultura sonora nel cortile. [...] Più che mai, i confini artistici tradizionali stanno scomparendo. L'arte sta diventando un atteggiamento pubblico, trovando i propri luoghi di esposizione nelle gallerie pubbliche].

[41] L'Encyclopédie Canadienne, *ad vocem*, *R. Murray Schafer*, cfr. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/r-murray-schafer.

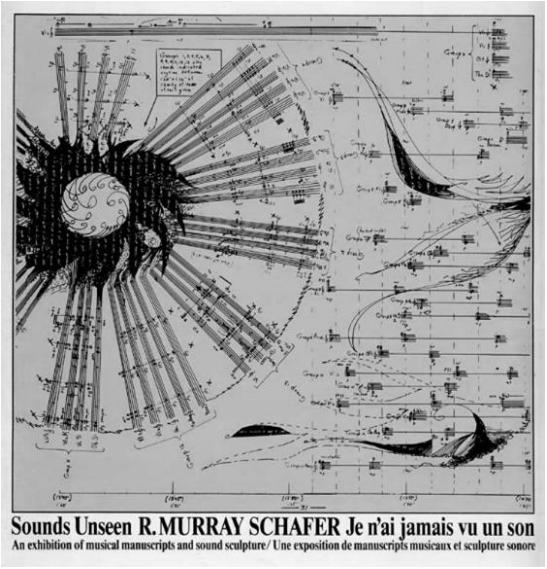


Figura VII. Murray Schafer, *Sounds Unseen* (1982). Una mostra di manoscritti musicali e sculture sonore, *flexi-disc*, *Je N'ai Jamais Vu Un Son*. Su concessione degli Eredi di M. Schafer.

arti e nelle contaminazioni tra i linguaggi[42]. In sintesi, l'analisi delle articolate relazioni tra arte, suono e ambiente restituisce un panorama di profonda complessità, caratterizzato da contaminazioni linguistiche, derive storiografiche e costanti slittamenti disciplinari; anche testimoniato dalla varietà delle esposizioni avvenute in ambito internazionale. Tale scenario si muove lungo un arco temporale tanto vasto quanto complesso, rimarcando una difficoltà nel rintracciare i percorsi di sviluppo di un territorio d'indagine variegato e permeabile. Attraverso questa prima e circoscritta ricognizione, si è dunque cercato di tematizzare come le istanze teoriche, pratiche ed espositive sollevate dal campo della "*sound art*" sfuggano ancora oggi a un inquadramento di facile individuazione, evidenziando la natura di un ambito di sperimentazione in continua ridefinizione.

1.4. Dalla spazializzazione del suono nell'avanguardia elettronica all'installazione sonora ambientale

Nel ripercorrere le genealogie che si intrecciano tra suono e spazio, la storica dell'arte e dell'architettura Carlotta Darò individua alcuni snodi principali derivati da un contesto d'indagine pertinente alla riflessione sull'urbano. Tale prospettiva può diventare per noi un punto di accesso privilegiato nella finalità di articolare una prima lettura sul tema dell'*environment* e sulla spazializzazione acustica[43]. Un primo punto fondamentale che unisce ricerca musicale e dimensione spaziale è rappresentato dal contributo della musica elettronica[44] che, secondo l'autrice, risulta debitrice di alcuni passaggi storici relativi all'evoluzione delle tecnologie di riproduzione. Come noto, il concetto di spazializzazione comincia a emergere con forza già prima della fine degli anni Cinquanta attraverso svolte significative coerenti con il progresso delle tecniche di registrazione[45]. Oltre all'aspetto

[42] Di fatto Licht colloca l'ecologia acustica come "ultimo approdo" delle ricerche avviata dalla *sound art*, come eredità della *ambient music* di Brian Eno, cfr. Alan Licht, *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities*, cit., p. 8.

[43] C. Darò, *Avant-gardes sonore en architecture*, Le Presses du Réel, Dijon 2013. Una prospettiva è offerta anche da R. Favaro, *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*, Marsilio, Venezia 2010.

[44] Ivi, p. 75. Per approfondire il contesto si rimanda a A. Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1972.

[45] Come quella del 1920 del Theremin, del 1922 del brevetto Muzak, e quella fondamentale del 1935 del magnetofono, fino alla nascita nel 1947 dell'LP.

puramente tecnico, risultano tuttavia determinanti le esperienze maturate durante i corsi estivi di Darmstadt tra il 1946 e il 1970. È infatti questo solco si inserisce la ricerca attorno al silenzio condotta da John Cage, avviata nel 1948 con il progetto *Silent Prayer* per la società di musica di sottofondo Muzak Co. e successivamente culminata nel 1952 con la celebre esecuzione di 4'33''. Allo stesso modo, la nascita della *musique concrète* di Pierre Schaeffer nel 1948 e l'istituzione del *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) nel 1951 hanno segnato l'inizio di una nuova indagine sui materiali sonori estratti dal reale. Da qui la dimensione ambientale diventa una cifra del linguaggio musicale elettronico che culmina nella grande presentazione del *Poème électronique* di Edgard Varèse per il Padiglione Philips realizzato da Le Corbusier e Iannis Xenakis all'Expo di Bruxelles (1958)[46]. Al contempo, la ricerca sui centri di sperimentazione sonora era approdata anche in Italia con la nascita a Milano dello Studio di Fonologia Musicale della Rai (1954) per volontà di Luciano Berio e Bruno Maderna, inaugurato con la prima produzione sonora su nastro elettromagnetico dell'opera *Ritratto di città* realizzata su evocazione della composizione di Luigi Russolo *Risveglio di una città* (1914). A questo scenario si sommano ulteriori innovazioni tecnologiche che hanno contribuito a trasformare radicalmente la produzione sonora, come la creazione del sintetizzatore Moog nel 1963 e lo sviluppo dei primi sistemi di sintesi analogica. Parallelamente alla diffusione di questi nuovi strumenti, autori come Karlheinz Stockhausen portavano avanti ricerche già avviate sulla dimensione ambientale del suono. Come afferma Darò, Stockhausen sviluppa in questi anni un'attenzione particolare alla «mise en espace»[47], ovvero alla "messa in spazio" delle opere musicali di tradizione elettronica. Tale pratica si realizzava concretamente attraverso lo spostamento fisico degli esecutori e la dislocazione strategica delle sorgenti sonore, che in queste prime occasioni venivano distribuite in vari punti dell'ambiente per avvolgere lo spettatore. Questo metodo innovativo trovava applicazione tanto all'interno della sala da concerto, dove il pubblico era spesso ridistribuito in modo non convenzionale, quanto in luoghi all'aperto, che presto diventarono il nuovo teatro per la sperimentazione elettronica ed elettroacustica. Ne sono di esempio (per porre dei casi) *Musik für ein Haus*, eseguita a Darmstadt all'interno della loggia Moller-Haus, come progetto di composizione di gruppo di durata di circa quattro ore (1968), l'esecuzione di *Hymnen* nelle grotte sotterranee di Jeita in Libano (1969) e, infine, la progettazione del padiglione della Repubblica Federale Tedesca all'Esposizione Universale di Osaka del 1970. Scrive a questo proposito lo stesso Stockhausen su Osaka e sui quattro criteri che determinano la nuova ricerca sonora:

> «Il terzo criterio è la spazialità musicale a più livelli. Potete immaginarvi una melodia spaziale? Pensiamo ora di avere quattro altoparlanti qualsiasi intorno a noi come nella sfera a Osaka durante l'esposizione mondiale del 1970. Un *auditorium* sfera. Il pubblico scendeva nel mezzo su una piattaforma permeabile al suono, su dei cuscini. Tra i cuscini v'era spazio per poter guardare verso il basso che era abbastanza profondo. L'intera sfera aveva un diametro di 28 metri e all'interno c'erano 10 anelli orizzontali di altoparlanti suddivisi dall'alto verso il basso, quattro sotto l'auditorio e sei sopra. La musica

[46] Si rimanda al testo di A. Petrilli, *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 85-107.

[47] C. Darò, *Avant-gardes sonore en architecture*, cit., p. 73.

> eseguita nelle chiese e nelle sale da concerto è sempre rimasta spazialmente fissata. Il fatto che la coscienza della spazialità del suono, del suo moto si ravvivi di nuovo, produce un effetto di estrema importanza. [...] Il movimento dei suoni non è più dunque legato al corpo. Questo è qualcosa di molto importante: io, grazie all'aiuto di mezzi moderni quali microfono, magnetofono, altoparlante, non devo più trasportare i miei 86 chili se devo fare ascoltare la mia voce da lontano, in un qualunque luogo. E sicuramente i mezzi moderni si svilupperanno sempre di più, in modo che noi si possa esperire un'acustica, così come un'ottica, davvero plastica, tridimensionale, intendo anche suoni localizzati in determinati punti dello spazio. Ma ciò che appare ancora più essenziale è questo: che si possa comporre una pluralità stratificata di suoni disposti l'uno dietro l'altro. Cioè che, in modo simile a ciò che avviene nel mondo ottico, si compongano sipari sonori, che si aprano e tornino a chiudersi. E si apre un sipario sonoro, si senta qualcosa che sta dietro di esso, qualcosa che era già lì, ma di cui non si era consapevoli. E questo secondo strato potrebbe a sua volta aprirsi e liberare un terzo strato, etc...»[48].

Sia il caso di Bruxelles che quello di Osaka rappresentavano un lavoro connesso all'applicazione delle nuove tecnologie acustiche come microfoni, altoparlanti e sintetizzatori che si concretizzava nello spazio attraverso metodi di diffusione del suono in armonia con l'architettura. Per questo, una caratteristica che mette in contatto ricerca tecnologica e spaziale è data dall'utilizzo di più sistemi come fonte generativa del campo sonoro[49]; metodologia usata sia per il padiglione di Le Corbusier che per quello di Stockhausen, e messa contemporaneamente a fuoco anche in vari contesti di sperimentazione come quello del GRM di Pierre Schaeffer. Nel 1974, infatti, l'artista e compositore François Bayle crea qui il primo sistema di spazializzazione acustica per musica da camera, ovvero l'*Acousmonium*[50] realizzato con un insieme di amplificatori di varie misure e livelli che permettevano una continua riscrittura dell'ambiente acustico all'interno della sala da concerto. Un ulteriore passaggio per l'elaborazione del tema dell'*environment sonoro* avviene contestualmente alla ricerca di nuovi spazi per la musica elettronica, quando i luoghi all'aperto iniziarono a costituire teatri d'ascolto alternativi rispetto ai luoghi deputati della tradizione[51]. In questo senso la spazializzazione acustica non riguardava più solamente lo spazio chiuso, ma si estendeva anche all'ambiente esterno, in particolare ai luoghi naturali, peculiari per le loro caratteristiche sonore. Secondo la prospettiva dei teorici Barry Blesser e Linda-Ruth Salter, la scelta degli artisti di lavorare in luoghi aperti o già connotati architettonicamente

[48] K. Stockhausen, *Quattro criteri della musica elettronica* in M. Messinis (a cura di), *Numero e suono*, Catalogo della mostra (Biennale di Venezia, 27 settembre – 8 ottobre 1982), La Biennale di Venezia, Venezia 1982, pp. 37-40.

[49] B. Blesser, L. R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2007, pp. 170 e seguenti.

[50] La descrizione più accurata è quella offerta dal GRM cfr. https://inagrm.com/fr/showcase/news/202/lacousmonium. l'*Acousmonium* è stato conservato e ampliato rinnovando i sistemi tecnologici che lo compongono, per questo motivo esso è ancora utilizzato per la creazione di un ambiente immersivo. Si rimanda inoltre al documentario *Multiphonies* di Alexandre Bazin sulle creazioni musicali avvenute in ambito francese, disponibile al link: https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-experimentale/documentaire-multiphonies-3022923.

[51] Cfr. B. Blesser, L. R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2007, in particolare al *Capitolo* 4.

è data dall'interesse per le proprietà uditive dello spazio, che qui diventano a tutti gli effetti un altro aspetto progettuale dell'opera, costruendo un'esperienza unica d'ascolto situato. In tal modo:

> «Deep caves and abandoned grain silos become alternatives for concert halls. On the one hand, deep caves allow contemporary listeners to hear music as their prehistoric ancestors did. On the other hand, such spaces excite the imagination of artists jaded by the infinite flexibility of electronics»[52].

Continuando ancora a ragionare sul binomio spazio e suono un ulteriore prospettiva teorica, che permette di mettere a fuoco il passaggio della spazializzazione intesa come "cifra" della ricerca elettronica a nuovo modello di connessione con l'urbano, è quindi il concetto di *spazio risonante* o di *aural architecure*[53], con il quale vengono definite le proprietà acustiche del luogo in relazione alla percezione dell'ascoltatore. L'esperienza di una ricerca sonora condotta all'esterno, o nei luoghi pubblici, diventa un elemento centrale tra gli anni Sessanta e Settanta, i quali sono segnati, come si è già detto, con la creazione dell'IRCAM e con Osaka, ma anche con nuove svolte significative come la nascita del primo visore per la realtà aumentata sovvenzionato dall'agenzia americana Information Processing Techniques Office (IPTO)[54], ma anche con l'invenzione del *walkman* (1979), con la creazione della *ambient music* (1975) da parte di Brain Eno, e soprattutto con i primi esperimenti di installazione sonora ambientale realizzati da Max Neuhaus a Times Square (1977). Contestualmente l'attenzione al tema dell'*environment*, inteso proprio come spazio di lavoro ambientale, si consolida grazie al contributo di Murray Schafer e del WSP nel contesto nordamericano. In quegli anni, il gruppo aveva già dato vita a una cospicua produzione di materiali teorici e pratici[55]. Tra le prime testimonianze di rilievo spicca *Okeanos* (1971), un'opera di Schafer e Bruce Davis che si configura come uno dei primi esempi di *soundscape composition*. A questa ricerca sulla spazialità acustica dei paesaggi si affiancarono fondamentali contributi, come il saggio *Music of the Environment* (1973), e diverse pubblicazioni discografiche dedicate all'identità acustica di Vancouver. Fra queste si ricordano gli LP *Vancouver Soundscape* (1973), *Five Village Soundscapes* (1973) e *Street Sounds of Vancouver* (1974). Tali lavori videro inoltre il coinvolgimento di nuove figure chiave all'interno del WSP, tra cui Hildegard Westerkamp e Barry Truax. Proprio di Westerkamp è il saggio *Soundwalking* (1974), destinato a diventare un punto di riferimento per le successive pratiche di ascolto itinerante.

[52] Ivi, p. 178 [tr. ns. grotte sotterranee e silos per cereali abbandonati diventano alternative alle sale da concerto. Da un lato, le grotte profonde permetto agli ascoltatori contemporanei di ascoltare la musica come facevano i loro antenati preistorici. Dall'altro lato, tali spazi stimolano l'immaginazione degli artisti stanchi dell'infinita flessibilità dell'elettronica].

[53] Si rimanda ancora a B. Blesser, L. R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?*, cit.

[54] Avvenuta precisamente pochi anni prima con la realizzazione del primo prototipo finanziato dall'IPTO di Ivan Sutherland nel 1968.

[55] Si veda per questo il volume M. Droumeva, R. Jordan (dir.), *Sound, Media, Ecology*, Palgrave Macmillan-Springer, Cham, 2019, in particolare le pagine iniziali con la tabella riepilogativa che confronta i documenti originali del WSP e pubblicazioni accademiche.

Proseguendo a ragionare sul tema dell'*environment* è possibile affermare che, oltre ad essere storicamente collocato (nel contesto dell'evoluzione musicale) come eredità delle ricerche elettroniche, esso si continuerà a sviluppare da un lato, grazie al contributo del progetto pioneristico del WSP e, dall'altro, dall'integrazione dei linguaggi artistici degli anni Sessanta che iniziano una nuova riflessione sul concetto di installazione (*environment*)[56]. Sebbene, come sostiene la storica dell'arte Gascia Ouzounian, non esista – anche qui – una storia unica sull'evoluzione delle installazioni sonore ambientali[57], il termine può essere tuttavia ricondotto all'uso che ne fa Neuhaus nei suoi scritti. Egli parlò di *installazione sonora* proprio a ridosso degli anni Sessanta e Settanta, indicando la fusione degli elementi acustici con la spazialità, sia in termini di posizionamento dell'opera sia in termini di risposta fisica del luogo al fenomeno della risonanza. Per questo, come sostiene il teorico dell'arte Bastien Gallet[58] in riferimento ai lavori di Neuhaus e Alvin Lucier[59], l'installazione sonora si realizza tipicamente come estensione dello spazio, mischiandosi alla sua stessa realtà acustica e modificandone la percezione. Essa viene dunque ridefinita dalla propagazione del suono nello "stato di luogo" – nello «état de lieux»[60] – attivato dall'intervento artistico. In questa luce l'installazione sonora dipende, prima di tutto, dalle proprietà uditive del sito, rendendo lo spazio un elemento determinante per la definizione stessa dell'opera. Un'altra interpretazione pertinente al tema è data, più recentemente, dall'artista Robert Minard[61], il quale afferma che tra le caratteristiche dell'*environment* sonoro vi è l'integrazione dei riflessi acustici già presenti negli spazi pubblici, generando così la fusione dell'architettura (o del paesaggio) esistente con l'opera e con le sue situazioni quotidiane. In tal senso, il concetto di *spazio risonante*, che si riprende da Blesser e Salter, può essere nuovamente ampliato anche secondo una lettura che lo interpreta come l'effetto circostanziale generato nel luogo dopo la contaminazione acustica prodotta dall'installazione e di conseguenza dall'immissione dell'opera nell'ambiente. Da un punto di vista più inerente alle ricerche legate all'urbano, a seguito delle innovazioni di Schafer e del

[56] Per approfondire si rimanda a C. Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing, London 2005. Altro riferimento è il *Capitolo Arte e Ambiente* di F. Poli in *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano 2003, pp. 97-121.

[57] Cfr. G. Ouzounian, *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, Tesi di Dottorato in Musica (Musicology), relatori Miller P., University of California, San Diego, anno accademico 2007-2008, pp. 32-34.

[58] B. Gallet, *Composer des étendues: l'art de l'installation sonore*, École des Beaux-Arts de Genève 2005. Il testo del libro è relativo ad una conferenza tenuta presso il Musée d'art et d'histoire de Genève, il 25 marzo 2005.

[59] Cfr. A. Lucier *The Propagation of Sound in Space One Point of View* (1979), ripubblicato in A.a. V.v., *Tacet* #03. *From Sound Space*, Le Presses du Réel, Dijon 2014, alle pp. 31-45. Nel testo l'autore sostiene che per la svolta nella sua ricerca musicale vi è stato bisogno della "stanza vuota", ovvero si una nuova connessione con lo spazio e con la dimensione ambientale.

[60] Ivi, p. 10.

[61] R. Minard, *Sound installation art*, Institut für Elektronische Musik in Graz an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1996.

grande contributo aperto dallo studio del *soundscape*, nel contesto francese[62] si è quasi contemporaneamente assistito, dalla metà degli anni Settanta, alla nascita di altri centri di ricerca legati alla dimensione accademica e istituzionale, deputati a studiare l'impatto del rumore nelle città. Nel 1970, ad esempio, si costituisce il Ministero dell'Ambiente e nel 1976 si forma il primo centro nazionale di documentazione sul rumore, sempre legato all'organo ministeriale, ovvero il Centre d'Information et de Documentation sur le Bruit (CIDB). Successivamente, nel 1979, stesso anno della traduzione in francese dell'opera di Schafer[63], il Ministero affida all'architetto Bernard Delage lo studio del *paysage sonore urbain*, commissionato e finanziato dal Plan Construction[64]. Esso riprendeva i criteri fondamentali relativi all'ecologia acustica calati però nella dimensione specifica dell'urbano, evidenziando la volontà di intervenire concretamente in un contesto cruciale come quello della metropoli[65]. Durante lo svolgimento dello studio, Delage coinvolge anche il compositore e artista Pierre Mariétan[66] che fonda il *Laboratoire d'Acoustique et de Musique Urbaine* (LAMU),

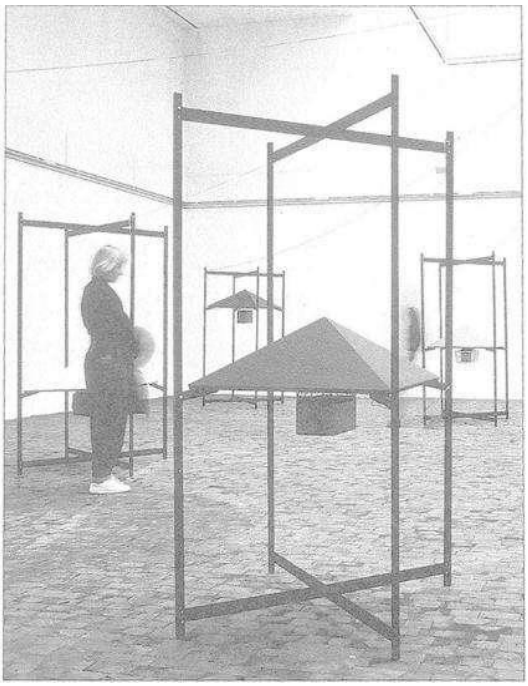


Figura VIII. Pierre Mariétan, *N.I.S.U.*, Mathildenhöhe Darmstadt, 1989. In: P. Mariétan, *La Musique du lieu. Musique, architecture, paysage, environnement. Textes, projets/réalisations, événements*, Berne, Commission nationale suisse pour l'UNESCO, 1997, p. 114. Esemplare consultato presso la mediateca dell'IRCAM, fotografo non identificato.

[62] Per approfondire si rimanda, oltre che al già citato lavoro di Darò, alle pp. 211-219, anche alla ricerca di N. Belval, *Aménager l'environnement sonore: Trois compositeurs à l'épreuve de l'urbanisme*, Tesi di Dottorato in Urbanistica (Aménagement de l'espace, Urbanisme), relatori Tixier N., Université Paris-Est, anno accademico 2019-2020, in particolare il *Capitolo* 3 intitolato *La recherche académique sur la dimension sonore de l'environnement*.

[63] Cfr. C. Darò, *Avant-gardes sonore en architecture*, cit., p. 210.

[64] B. Delage, *Paysage sonore urbain*, Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie, Plan Construction, recherche n. 79-27, Paris, giugno 1979.

[65] La frase originale parafrasata nel testo è «d'intervenir concrètement dans un contexte complexe et crucial comme celui de la ville», C. Darò, *Avant-gardes sonore en architecture*, cit., p. 209.

[66] Il testo principale ovvero P. Mariétan, *L'Environment sonore. Approche sensible, concepts, modes de représentation*, Nîmes, Champ social, 2005 non è più disponibile alla mediateca dell'Ircam, dove si è sviluppata questa parte della ricerca. Altri riferimenti bibliografici importanti sono tuttavia: P. Mariétan, *La Musique du lieu. Musique, architecture, paysage, environnement: textes, projets, réalisations, évènements*, Berne, Commission Nationale Suisse pour l'UNESCO, 1997 (in cui appare per la prima volta il prototipo del NISU, e i successivi studi di Roberto Barbanti sulle composizioni di Mariétan, tra tutti R. Barbanti, *Musique du lieu et lieux de musique. Monde, acte musical et écoute chez Pierre Mariétan* in "Dissonanz/Dissonance", n. 129, 2015, p. 2-8. Un contributo recente di Mariétan è inoltre P. Mariétan, *Quel bruit! Mais quel bruit?*, in "Filigrane: musique, esthétique, sciences, société" n. 7, 2008, in cui interpreta il rumore come un elemento complesso e informativo dell'ambiente sonoro.

presso la Scuola di Architettura di Parigi-La-Villette (1979), concentrandosi sulla qualificazione sonora dell'ambiente e sulla definizione dei criteri per l'analisi dell'inquinamento acustico ambientale. Sempre nel 1979, si assiste, sotto la guida del sociologo e urbanista Jean-François Augoyard, alla creazione del *Centre de Recherches sur l'Espace Sonore et l'Environnement* (CRESSON) presso l'École Nationale Supérieure d'Architecture di Grenoble. Successivamente nel maggio 1980, il Plan Construction organizza inoltre un convegno sul tema del *paysage sonore urbain*, articolato in due giornate di presentazioni e di interventi che hanno visto la partecipazione dello stesso Schafer, di Pierre Mariétan, Jean-François Augoyard e del teorico dei media Abraham Moles, radunati nella prospettiva di trovare delle linee guida e degli obiettivi comuni per iniziare a lavorare in modo operativo sull'*environment* urbano[67].

La dimensione installativa, che ritorna anche in questo contesto, è studiata da Mariétan che lavora su un prototipo di installazione sonora – un vero *environment* secondo come lo intende la storia dell'arte – da calare nei contesti urbani, che si costituisce come un nuovo strumento musicale. Si tratta del Nouvel Instrument Sonore Urbain (NISU), sviluppato nei laboratori dell'IRCAM[68] **[fig. VIII]**. Esso consiste in un complesso di dispositivi elettronici inseriti sotto forma di composizioni geometriche dalle forme scultoree, che avrebbero dovuto essere inserite nell'ambiente urbano creando una rimodulazione delle fonti acustiche e mascherandone il rumore. Il NISU, si propone dunque come prima installazione sonora ambientale *brevettata* e deputata al miglioramento dei contesti urbani influenzati dalle condizioni di rumore che, negli anni Settanta, come sosteneva Schafer nei suoi studi, iniziavano ad essere determinanti per la percezione dei paesaggi. Avviandoci alla conclusione di questo percorso tematico, è possibile sostenere che, nel ricostruire la dinamica della spazializzazione del suono, si sia evidenziata la presenza di contenuti critici più pertinenti al territorio della musicologia. L'arte visiva – a cui comunque si fa riferimento attraverso punti di tangenza significativi, come i corsi di Darmstadt, le ricerche *fluxus* o le esposizioni internazionali – viene principalmente convocata attraverso opere installative di artisti come Neuhaus o Lucier, che rimangono comunque affini al terreno delle ricerche sonore sperimentali. Questo complesso scenario dimostra come le ricerche su arte, suono, spazio e ambiente siano possibili solo grazie a un continuo e rinnovato dialogo multidisciplinare, che tuttavia presenta diverse problematicità. In sintesi, il tema dell'installazione sonora si delinea e acquista rigore teorico solo se contestualizzato all'interno di questo quadro frammentato: ovvero come un percorso inaugurato dalle sperimentazioni elettroniche, evolutosi attraverso la ricerca di nuovi spazi per la musica e, infine, alimentato dalle riflessioni sull'ambiente prodotte in ambito canadese e francese in merito agli studi sul paesaggio sonoro.

[67] Cfr. N. Belval, *Aménager l'environmentsonore: Trois compositeurs à l'épreuve de l'urbanisme*, cit., p. 80.

[68] Cfr. P. Mariétan, *La Musique du lieu. Musique, architecture, paysage, environnement: textes, projets, réalisations, évènements*, cit., pp. 113-114.

2. Ambienti della città. Suonare paesaggi urbani residuali o industriali

Ma la città possiede delle note da rivelare? Possiede dei tasti delle corde per rivelare queste note?
(Giuseppe Chiari, *Suonare la città* in *Il metodo per suonare*, 1976)

La vision d'herbes et de graminées qui se faufilent à travers les fissures des murs en béton ou des routes en asphalte m'a toujours rappelé l'audace à peine perceptible des citadins. La présence tenace de ces organismes vivants est un avertissement délicieux. Nous ne sommes pas les maîtres de notre maison biosphérique, mais simplement des locataires qui en ont radicalement transformé l'architecture pour satisfaire nos attentes en matière de décoration. Cette transformation est si profonde que nous nous trouvons maintenant engagés dans une danse co-évolutive avec les élémentaux de Gaia, lesquels décideront s'ils augmentent notre loyer ou s'ils nous mettent à la porte, dans le vide sidéral de l'espace et de sa future colonisation[1].
(David Dunn, *Réflexions sur l'avenir de l'art électronique et la nature*, 2011)

Come si è visto in origine nelle avanguardie, da un lato la ricerca sonora contemporanea si è spinta all'esterno poiché problematizzava la rigidità della sala da concerto, ormai non più adatta alla sperimentazione acustica[2]; dall'altro lato, invece, lo sconfinamento negli ambienti naturali ha condotto alla riscoperta dei luoghi abbandonati, ideali all'elettronica sia per le loro proprietà sonore (come l'eco, l'altezza, l'ampiezza), sia per la grande dimensione che permetteva una collocazione alternativa degli altoparlanti, aprendo a nuove impressioni immaginative ed evocative. Tra tutti, è ancora di esempio la ricerca di Stockhausen. Nel 1969 il compositore conduce quattro serate in concerto all'interno delle Grotte di Jeita in Libano **[fig. IX]**. Nella presentazione dell'evento, di cui si ha traccia all'interno di un documentario[3] realizzato anche con la collaborazione di Luc Ferrari, Stockhausen parla del suo interesse nel creare una musica "non fissata", ma libera di apparire e scomparire da dietro un luogo non localizzato o da diversi punti che, in altri contesti[4], aveva definito come "sipari". In questo, le grotte, offrivano una proprietà specifica sia fisica, relativa al luogo, che uditiva, relativa alla percezione. Le altezze e l'eco diventavano così caratteristiche corporee che tornavano anche nella musica. In tal modo l'esecuzione era "plastica", nuova, e disponibile alla fluidità degli spettatori, che assistevano dislocati nello spazio, ricevendo impressioni sonore diverse a seconda della loro posizione:

[1] Tr. ns. La vista di erbe e graminacee che si insinuano attraverso le crepe dei muri di cemento o delle strade asfaltate mi ha sempre ricordato l'audacia appena percettibile degli abitanti delle città. La presenza tenace di questi organismi viventi è un delizioso monito. Non siamo i padroni della nostra casa biosferica, ma semplicemente inquilini che ne hanno radicalmente trasformato l'architettura per soddisfare le nostre aspettative in materia di arredamento. Questa trasformazione è così profonda che ci troviamo ora impegnati in una danza co-evolutiva con gli elementi di Gaia, che decideranno se aumentare il nostro affitto o se buttarci fuori, nel vuoto siderale dello spazio e della sua futura colonizzazione.

[2] Cfr. B. Blesser, L. R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?*, cit., pp. 175-181. Oltre a Stockhausen, altri artisti citati sono Jennifer Berzan, Micheal Kurtz, Francois Bayale.

[3] A.M. Deshayes, *Stockhausen in den Höhlen von Jeita*, produzione MIDEM (Luc Ferrari), 1969, disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=bHTUiR0XRO8.

[4] Cfr. K. Stockhausen, *Quattro criteri della musica elettronica* cit., pp. 37-40.

> «The musicians, located on a platform constructed over the abyss below, were illuminated with spotlights in an otherwise darkened environment. The largest chamber, the Red Chamber, had a volume approaching 100,000 cubic meters (3,500,000 cubic feet), large by any standards. Unlike a normal concert hall, listeners were as much as 80 meters (260 feet) from the performers, which allowed the natural acoustics to dominate the direct sound. Underground rivers could be heard in the background. The effect of the space was total, and multisensory. Visitors gained access to the cave by walking for 15 minutes through a tunnel and smaller caves until they reached the main grotto. As part of the mood, the access path contained hidden loudspeakers rendering Stockhausen's music»[5].

Per l'occasione, lo spazio della grotta era stato modificato per permettere l'accesso ai visitatori e rendere visibile la presenza dei musicisti disposti sul palco costruito a copertura della grande voragine scavata nelle rocce di stalattiti. L'umidità altissima, il buio e la risonanza contribuirono a fondere la musica quasi a farla diventare anch'essa un fenomeno naturale. Afferma Stockhausen:

> «Il y a des distances jusqu'à presque 80 mètres, je crois. Et dans cette grotte, on a un air avec une humidité de 95 % dans laquelle on a une acoustique avec sept ou huit secondes de réverbération. Quand on éteint les lumières dans cette grotte, on est dans un univers sans limite, on ne voit più rien c'est-à-dire, on voit tout, on ne voit plus les pierres, les objets, on voit tout ce qu'on veut»[6].

L'"abisso" delle cave naturali, come è chiamato, insieme ai fiumi e alle pareti, amplificava i fenomeni sonori fino a sollecitare l'immaginazione del pubblico. La musica si manifestava – in questo senso – come un fenomeno variabile, dove la temporalità non era più rigidamente scandita, ma modulata dall'eco naturale e dal rapporto tra interpreti e pubblico. Seguendo tale prospettiva, è dunque possibile collocare la rovina[7] come un nuovo contesto performativo delle pratiche sonore, dove il paesaggio interagisce direttamente con l'acustica modellandone la forma e la percezione. Le grotte di Jeita rappresentano, infatti, un esempio paradigmatico di *spazio uditivo*, proprio perché i suoni si fondono e si plasmano grazie alle particolarità stesse dell'ambiente. Allo stesso tempo, esse costituiscono un caso

[5] B. Blesser, L. R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?*, cit., pp. 178-180 [tr. ns. I musicisti, posizionati su una piattaforma costruita sopra l'abisso sottostante, erano illuminati da riflettori in un ambiente altrimenti buio. La sala più grande, la Sala Rossa, aveva un volume di quasi 100.000 metri cubi (3.500.000 piedi cubi), grande sotto ogni punto di vista. A differenza di una normale sala da concerto, gli ascoltatori si trovavano a una distanza di ben 80 metri (260 piedi) dagli esecutori, il che permetteva all'acustica naturale di dominare il suono diretto. In sottofondo si potevano sentire i fiumi sotterranei. L'effetto dello spazio era totale e multisensoriale. I visitatori accedevano alla grotta camminando per 15 minuti attraverso un tunnel e grotte più piccole fino a raggiungere la grotta principale. Per creare l'atmosfera, il percorso di accesso conteneva altoparlanti nascosti che riproducevano la musica di Stockhausen].

[6] K. Stockhausen, in *Stockhausen in den Höhlen von Jeita*, https://www.youtube.com/watch?v=bHTUiR0XRO8, minutaggio 3.40 [tr. ns. Ci sono distanze che arrivano fino a quasi 80 metri, credo. E in questa grotta l'aria ha un'umidità del 95% e l'acustica ha una riverberazione di sette o otto secondi. Quando si spengono le luci in questa grotta, ci si trova in un universo senza limiti, non si vede più nulla, ovvero si vede tutto, non si vedono più le pietre, gli oggetti, si vede tutto ciò che si vuole].

[7] Si veda il *Paragrafo* precedente sulla performatività della rovina.



Figura IX. Concerto di Karlheinz Stockhausen nella Grotta di Jeita (1969), su concessione dell'Archivio della Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germania.

importante di come contesti naturali poco accessibili, appunto rovinosi, siano al centro di una traiettoria che interseca la sperimentazione musicale; una tendenza che, anche in epoca contemporanea, ha contribuito a spostare l'attenzione su ambienti residuali e contesti in "rovina", comprendendo l'insieme di scarti naturali, archeologie industriali e residui di un passato classico. Nella prospettiva di restituire una rosa di interventi connessi ad una *performatività sonora della rovina*, intesa nelle sue molteplici accezioni, è possibile mettere a fuoco una serie di casi connessi alla ricerca sonora-musicale che articolano un uso dello spazio residuale attraverso la riattivazione della sua dimensione acustica. Un aspetto centrale di questa ricerca può derivare dalla fenomenologia dei concerti in fabbrica e dall'uso di suoni registrati in contesti operai, successivamente integrati nelle composizioni musicali. Nello specifico del territorio italiano, tale scenario si colloca nel clima sociale e politico degli anni Sessanta e Settanta. In questo periodo l'occupazione dei luoghi di produzione, mossa dalle istanze del movimento operaio e dalle idee di derivazione marxista, ha favorito l'organizzazione di serate-concerto all'interno delle industrie. Se ne rintracciano esempi emblematici nel concerto realizzato presso la fabbrica Paragon dai collettivi sindacali, in collaborazione con l'Orchestra e il Coro del Teatro Comunale di Genova[8] (1972), o nell'esibizione di Giovanna Marini presso l'ex pastificio occupato della Pantanella (1971). Tale contesto ha anche dato vita anche a traiettorie musicali peculiari, per contesto e ambiente, come quello dei Gruppo Musicale Operaio 'E Zezi, nelle cui composizioni ritornano i rumori dei motori, le parole, e gli *slogan* della vita in fabbrica[9]. In questo orizzonte, teso a tematizzare l'industria come altro spazio risonante, si inserisce l'opera di Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*[10] (1965) che rappresenta, di fatto, un caso singolare da inserire in questo percorso tematico. Nono realizzò una composizione con i suoni registrati all'interno dell'Italsider di Cornigliano, recandosi nell'industria ancora attiva e nel pieno delle sue funzionalità. Ad accompagnarlo ci fu Giuliano Scabia che curò i testi insieme a Cesare Pavese e Marino Zuccheri, tecnico dello Studio di Fonologia della Rai di Milano. Inizialmente l'opera era stata concepita come un episodio di *Un diario italiano* (di Nono e Scabia) – lavoro teatrale successivo a

[8] Su questo argomento si rimanda al testo online: https://www.liguria.cgil.it/archiviogenova/concerto-in-fabbrica .

[9] Si veda qui G. Vacca, *Il Vesuvio nel Motore. L'avventura del Gruppo Musicale Operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco*, Il Manifesto Libri, Roma 1999.

[10] Anche qui si rimanda a: https://www.luiginono.it/opere/la-fabbrica-illuminata/#tab-id-1.

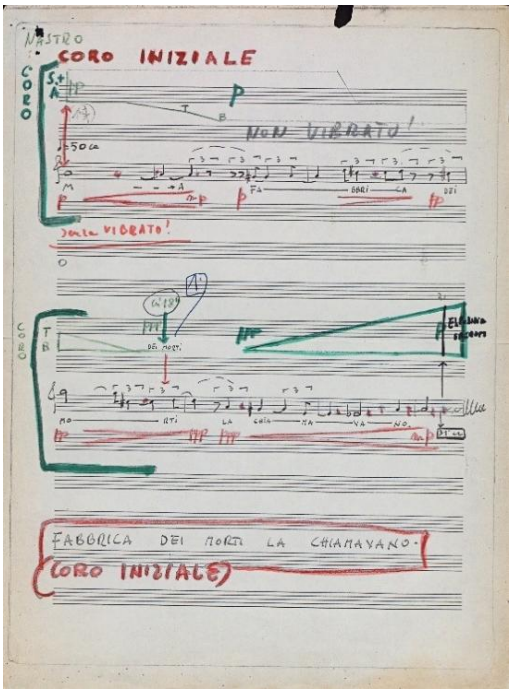


Figura X. Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*. Autografo, fotocopia con annotazioni autografe (27.17.02, f.03), Archivio Luigi Nono, Venezia, © su concessione degli Eredi Luigi Nono.

Intolleranza '60 – e sarebbe dovuta essere presentata pubblicamente in occasione del concerto inaugurale della sedicesima edizione del Premio Italia della RAI[11]. A causa di una censura da parte della produzione, solo in seguito fu portata al Teatro La Fenice, nell'ambito del XXVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, con Carla Henius come mezzosoprano. Durante la visita all'Italsider vennero registrate le parole degli operai (a cui l'opera è interamente dedicata) e il rumore delle macchine, fuse da Nono in una composizione elettromagnetica su nastro. Il pezzo musicale si compone quindi di più elementi, da un coro, dall'apparato elettromagnetico e da una parte testuale, elaborata da Scabia, comprendente *slogan*, estratti da pubblicazioni sindacali e voci dirette degli operai con le loro influenze gergali. Luca Cossettini, che ne ha curato l'edizione critica, nell'apparato relativo ai testi riporta le parole pronunciate dalla voce solista nella composizione di Nono: «fabbrica dei morti la chiamavano», «esposizione operaia: a ustioni, a esalazioni nocive, a gran masse di acciaio fuso», o ancora «a cadute, a luci abbaglianti, a corrente ad alta tensione», proseguendo poi con dichiarazioni sul tempo del lavoro, come «su otto ore solo due ne intasca l'operaio» o sulle condizioni di sicurezza, «quanti MINUTI-UOMO servono per morire?»[12] **[fig. X]**. In questo senso, come scrive anche Roberto Favaro:

> «con i materiali sonori dello spazio reale, concerto del luogo di produzione metallurgica, [la fabbrica] si mostra e qualifica qui per un'aderenza acustica, un'identificazione persino, tra ciò che suona nello spazio e lo spazio stesso che sembra produrlo, o che contenendolo in sé (sotto terra) ne riceve riverberazione e insieme attivazione riverberante»[13].

Le parole di Favaro evidenziano come la fabbrica diventi, nell'opera di Nono, un corpo vibrante in cui il suono coinvolge tutta la struttura nella sua complessità architettonica. A questo punto, prima di proseguire sulla nostra traiettoria, è necessario avanzare due brevi osservazioni. Se da un lato l'opera di

[11] Cfr. l'edizione critica dell'opera L. Nono (a cura di L. Cossettini), *La fabbrica illuminata – per soprano e nastro magnetico a quattro piste (1964)*, Milano, Ricordi 2010, che nelle pagine iniziali ne ripercorre la genesi. L'opera non venne presentata in quel contesto perché ritenuta offensiva contro la dirigenza politica.

[12] Ivi, p. XXXV. Per l'audio si rimanda a: https://ressources.ircam.fr/en/work/la-fabbrica-illuminata, ma anche: https://fonologia.lim.di.unimi.it/audio_ascolto.php?id=59.

[13] R. Favaro, *Spazio sonoro*, cit., p. 192.

Nono mantiene un esplicito carattere politico, figlio della sua adesione alle idee del PCI e al clima di impegno collettivo dell'epoca[14], dall'altro la sua ricerca si inseriva in un contesto produttivo in piena attività. Ciò che risulta interessante è l'idea di usare oggi *La fabbrica illuminata* per evocare la sonorità passata di un luogo in rovina, mentendo dunque un contatto con la radicalità storica che ha coinvolto l'industria e che è ancora teatro di indagine da parte, ad esempio, di artiste visive come Elisabeth Hölzl. I resti delle acciaierie sono stati, nello specifico, al centro della serie *Vakuum* (2009): un progetto fotografico in cui Hölzl indaga il "territorio fantasma" dell'ex Italsider[15] **[fig. XI]**. L'industria genovese, chiusa definitivamente nel 2005, ha prodotto negli anni un grandissimo impatto ambientale sugli abitanti della zona, tra produzione di gas e dispersione dei metalli. Hölzl sviluppa un percorso di recupero della memoria attraverso la raccolta di testimonianze, documenti e interviste, restituendo così parte del "racconto del territorio" che per noi può diventare ancora di più significativo nel confronto con l'opera di Nono. In tal senso, la sonorità della rovina a cui ci si riferisce è quella relativa alla "storia sonora" di un luogo, oggi dismesso, che però rimane protagonista all'interno della città come un grande vuoto lasciato dalla deindustrializzazione. Inoltre, ciò che si evince su una possibile comparazione tra questi due lavori, pur diversi per tempo e contesto, è il grado inquinamento dell'industria, evocato sia dal testo cantato dalla voce solista ne *La fabbrica illuminata*, sia dalle memorie rintracciate durante l'indagine condotta per *Vakumm*, che descrivono una polvere poggiata sia sui davanzali sia nei polmoni degli abitanti di Cornigliano. Sempre proseguendo su questa sorta di attualizzazione di alcune opere più storiche, è possibile proporre una riflessione sull'eredità di artisti come Giuseppe Chiari e sull'esperienza condivisa di *Suonano la città* (1969)[16]. In questo caso, il concetto di rovina non si applica ad uno scarto industriale, ma al passato immobile del centro urbano, percepito come uno spazio monumentale ma "spento". Una prima considerazione, in riferimento all'esperienza di Chiari, è infatti l'uso della città come "campo d'azione", ovvero come luogo di aggregazione politica e popolare,



Figura XI. Elisabeth Hölzl, *Vakuum* (2009), Genova Cornigliano. Documentazione fotografica, courtesy l'artista.

[14] Sull'arte di Nono relazionata al suo impegno politico si veda L. Feneyrou, *C'era una svolta*, in "Musik-Konzepte", v. VII, n. 206, 2024, pp. 9-24 e anche A. I. De Benedictis, L. Zattra (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2011.

[15] Si rimanda al sito dell'artista: https://www.elisabethhoelzl.com/vakuum.

[16] Il testo *Suonare la città* è pubblicato in *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Martano Editore, Torino 1976. L'opera è inoltre schedata nel progetto PRIN ASE, al link: Suonano la città – ArtSoundEnvironment.

evidenziando la prospettiva co-creativa, di autogoverno, di autogestione e di co-produzione di un progetto condiviso. In secondo luogo, il contesto critico in cui si inserisce la manifestazione di *Campo Urbano*[17] si allinea con la volontà di attivare i luoghi della cultura secondo una prospettiva di decentramento, stavolta usando lo spazio "morto" del centro di Como – in questo senso residuale – per dare nuova vita e nuova voce ai luoghi fermi o sedimentati in termini di attivazione artistica. Ad esempio, Chiari aveva previsto di creare una "cetra gigante"[18] apponendo dei fili al campanile, una sorta di enorme scultura sonora *a fili* che dovevano essere tesi fino a terminare nei grandi chiodi piantati nella piazza **[fig. XII]**. In questo senso, suonare la "rovina" significherebbe attivare il territorio non solo attraverso l'installazione o la dimensione performativa, ma anche generando una situazione collettiva di vitalità culturale in un luogo percepito come immobile nella scena contemporanea. Se si assume per rovina anche l'idea di un luogo statico, inattivo, si capirà come esso prenda "vita" nel momento in cui viene "suonato", percosso, mescolando i rumori del contesto con le vibrazioni della stessa architettura. Questa possibilità di porsi in dialogo con l'ambiente – ripresa anche dalla riflessione critica di Darò – appare molto affine con la pratica di Chiari, e allo stesso tempo ci permette di ricollocare il contesto teorico della rovina e degli scarti monumentali, alla luce di nuovi paradigmi, come quello appunto di rovine più "classiche" non solo appartenenti al progetto industriale. Nel contesto internazionale, invece, di riferimento è sicuramente l'opera di Paul Panhuysen. L'opera *Long string*, dal titolo originale *Snareninstallaties* (1980), letteralmente 'installazioni di reti', è senza dubbio il suo lavoro più famoso che presenta anche delle vicinanze con l'idea della cedra e del bozzetto dell'installazione "a fili" di Chiari o con altre opere come, ad esempio, *Magic Carpet* (1970) di Curran, che sfrutta il suono vibratorio delle corde per enfatizzare la dimensione ambientale nella galleria. Panhuysen si inserisce perciò in uno scenario, ripercorso criticamente da Licht, che vede nell'installazione "a corde" una deriva della *performance musicale* iniziata negli anni Settanta, sperimentata specialmente nel contesto americano. Nella ricostruzione di Licht, il fenomeno appare anche nel contesto internazionale ed europeo, ed è esplorato da artisti come Jim Burton, Terry Fox, Alvin Lucier, Ellen Fullman e, infine, dallo stesso Panhuysen. Scrive Licht:

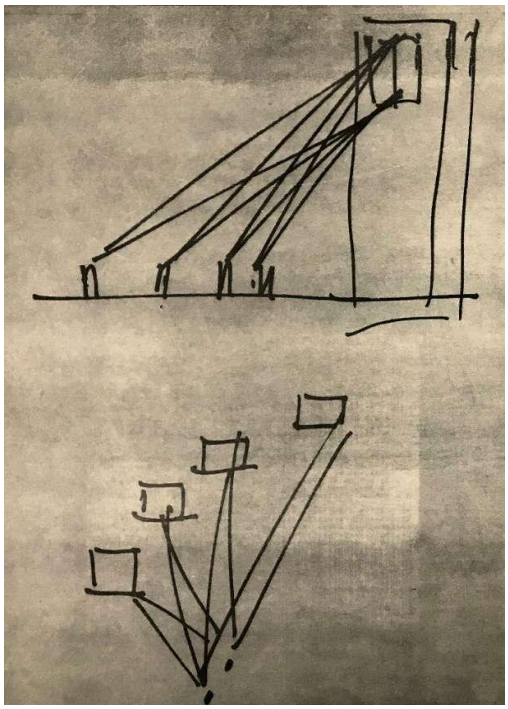


Figura XII. Giuseppe Chiari, Appunto per *Suonano la città* (1969). Bozzetto, courtesy Archivio Giuseppe Chiari.

[17] Cfr. L. Caramel, U. Mulas, B. Munari (a cura di), *Campo Urbano: Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Catalogo della rassegna (Como, 21 settembre 1969), a cura di Caramel L., Cesare Nani ed., Como 1969.

[18] G. Chiari, scambio epistolare con Franca Sacchi, pubblicato nel Catalogo *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Como 21 settembre 1969.

«In a late 1974 concert at the Kitchen in New York, composer Jim Burton stretched four piano wires across the length of the space, with musicians rubbing them as they walked alongside, creating overtones. Two years later, artist Terry Fox began stretching wires across a room and playing them, with resin on his fingers. [...] In his 1977 piece Music on a Long Thin Wire, Alvin Lucier stretched an eighty-foot long wire across a room and caused it to vibrate with an oscillator situated underneath it. [...] Ellen Fullman saw Music on a Long Thin Wire at New Music America in 1980 and began working on her own long string instruments, using multiple strings in just intonation stretched across a room to be played with resined fingers»[19].

Nel caso di Panhuysen egli aveva lavorato insieme al suo collega Johan Goedhart come consulente artistico per lo sviluppo urbano[20], inserendosi in un contesto di grande fermento progettuale, in cui arte e pianificazione ambientale venivano concepite come elementi integrati del processo di trasformazione dello spazio pubblico. Egli fu direttore, insieme a Remko Scha, dell'Het Apollohuis[21]. Qui Panhuysen formalizza *Long string*, oltre che una somma di eventi e rassegne espositive sulla scultura sonora, tra cui il festival Echo[22] (1987) da



Figura XIII. Paul Panhuysen, *Victoria – 1983* (Paul Panhuysen / ZKM-01-0197-02-00132), Dordrecht, Victoria Factory, © Paul Panhuysen © foto di Pieter Boersma, courtesy Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe.

[19] A. Licht, *Sound Art Revisited*, cit., pp. 70-72 [tr. ns. In un concerto tenuto alla fine del 1974 al Kitchen di New York, il compositore Jim Burton tese quattro corde di pianoforte lungo tutta la lunghezza della sala, e i musicisti le sfregavano mentre camminavano lungo il percorso, creando dei sovratoni. Due anni dopo, l'artista Terry Fox iniziò a tendere delle corde attraverso una stanza e a suonarle, con della resina sulle dita. [...] Nel suo brano del 1977 *Music on a Long Thin Wire*, Alvin Lucier tese una corda lunga ventiquattro metri attraverso una stanza e la fece vibrare con un oscillatore situato sotto di essa. [...] Ellen Fullman vide *Music on a Long Thin Wire* al New Music America nel 1980 e iniziò a lavorare sui propri strumenti a corda lunga, utilizzando più corde in giusta intonazione distese in una stanza pronte per essere suonate con le dita ricoperte di resina].

[20] Infatti, tra il 1970 e il 1975 Panhuysen fu membro del gruppo di pianificazione urbana "de Kraal" a Grote Bos, Geldrop, contribuendo alla definizione di strategie di sviluppo orientate alla qualità estetica e sociale dell'ambiente pubblico. Parallelamente, tra il 1971 e il 1977, operò come urbanista e pianificatore a Eindhoven. Successivamente, nel periodo compreso tra il 1974 e il 1984, svolse inoltre il ruolo di consulente d'arte per il settore pubblico, collaborando con diversi enti locali.

[21] **ZKM-A**, cfr. P. Panhuysen, M.. van Stralen, A. de Greef (dir.), *Het Apollohuis. Five years 1980-1985*, cit.; e P. Panhuysen, M. Stienstra, J. Donker, T. Yocarini (dir.), *Het Apollohuis. Five years 1985-1990*, cit.

[22] **ZKM-A**, P. Panhuysen, U. Davies, G. W. Raes, *ECHO. The Images of Sound 1*, Eindhoven: Het Apollohuis, 1987.

considerare come una mostra-evento sull'*environment* con opere di artisti esposte all'interno dell'Het Apollohuis. Nella pubblicazione del catalogo appare citata la grande installazione "a corde" realizzata nel 1983 presso la fabbrica abbandonata di Victoria Factory a Dordrecht **[fig. XIII]**. In questo contesto, l'installazione di *Long String* si collegava ai resti del relitto industriale, fondato nel 1883 come Victoria Oliefabriek per la produzione di beni alimentari e poi dismessa negli anni Settanta. La *performance* di Panhuysen ebbe luogo il 6 giugno 1983 e venne realizzata in collaborazione con il Theatre Group Het Klein di Eindhoven, gruppo sperimentale allora attivo nei Paesi Bassi legato "teatro della pantomima". Si legge nel catalogo:

> «At performances of these String Installations, it is often difficult to tell if the audience is 'in' the installation or is looking 'at' it, whether the performers are playing 'on' a string instrument or are performing 'in' it. If the long strings are binding the walls, columns, floors and ceilings together where does the instrument end and the room begin? One often has the sensation of standing within the resonating box of a giant stringed instrument. [...] And why strings? The physics of string vibration can be observed empirically. Thus, in both western and eastern ancient cultures, strings have historically served as a guide to the relationships between geometric proportion and variables of pitch and tone colour. In these installations, the correspondances between space (length, diameter, etc.) and time (vibration-frequency) serve as a metaphor for correllations between visual and audio perception, and hence, the visual and auditory arts. In approaching the geometry of a given space, one then senses that in visual terms, a string acts as a 'line' alternately connecting points in the space and at the same time dividing it in parts. [...] Multiple strings stretched across a room are perceived as a kind of map or grid, a web or a net. Then, these 'lines' are considered as a material (cord, steel, fiber, etc.) and are excited into vibration by bows, fingers, and even automatic mechanisms. Thus, the architectural/sculptural aspect of the installation is realized in performance as sound. Paul Panhuysen's voice then responds in a personal way to the sounds generated by the strings»[23].

[23] Testo pubblicato nel catalogo P. Panhuysen, U. Davies, G. W. Raes (a cura di), *ECHO. The Images of Sound 1*, Catalogo della mostra (Eindhoven, Het Apollohuis, 1 gennaio – 1 febbraio 1987), Het Apollohuis, Eindhoven 1987. [tr. ns. Durante le esibizioni di queste installazioni di corde, spesso è difficile capire se il pubblico si trovi "all'interno" dell'installazione o la stia semplicemente "guardando", se gli artisti stiano suonando uno "strumento a corda" o si stiano esibendo "all'interno" di esso. Se le lunghe corde "legheranno insieme pareti, colonne, pavimenti e soffitti, dove finisce lo strumento e dove inizia la stanza? Spesso si ha la sensazione di trovarsi all'interno della cassa di risonanza di un gigantesco strumento a corda. [...] E perché proprio le corde? La fisica della vibrazione delle corde può essere osservata empiricamente. Pertanto, sia nelle culture antiche occidentali che in quelle orientali, le corde sono state storicamente utilizzate come guida per le relazioni tra le proporzioni geometriche e le variabili di tonalità e timbro. In queste installazioni, le corrispondenze tra spazio (lunghezza, diametro, ecc.) e tempo (frequenza di vibrazione) fungono da metafora delle correlazioni tra percezione visiva e uditiva e, quindi, tra arti visive e uditive. Avvicinandosi alla geometria di un dato spazio, si percepisce che, in termini visivi, una corda agisce come una "linea" che collega alternativamente i punti nello spazio e allo stesso tempo lo divide in parti. [...] Le corde multiple tese attraverso una stanza sono percepite come una sorta di mappa o griglia, una ragnatela o una rete. Queste "linee" sono quindi considerate come un materiale (corda, acciaio, fibra, ecc.) e vengono eccitate in vibrazione da archi, dita e persino meccanismi automatici. In questo modo, l'aspetto architettonico/scultoreo dell'installazione si realizza nella *performance* come suono. La voce di Paul Panhuysen risponde poi in modo personale ai suoni generati dalle corde].



Figura XIV. Nicolas Frize, *Paroles de voitures* (1984), produzione di Les Musiques de la Boulangère, residenza e creazione musicale di Nicolas Frize. Documentazione fotografica a cura di Michel Urtado, Bernard Baudin, courtesy l'artista.

L'idea di "attivare" la fabbrica ritorna anche nella traiettoria artistica di Nicolas Frize[24]. Già dalla metà degli anni Ottanta egli esegue una serie di lavori calati sui luoghi urbani o su spazi di produzione industriale come, ad esempio, *Paroles de Voitures* (1984), realizzato nello stabilimento Renault del sito francese di Billancourt, nel contesto di una residenza artistica sostenuta dal comitato aziendale e dal Ministero della Cultura e dell'Ambiente **[fig. XIV]**. Il progetto ha visto la realizzazione di una campionatura sistematica di registrazioni condotta per sei mesi in tutti i reparti produttivi, che l'artista descrive come la composizione di una "cartografia" interna relativa all'attività e alla vita dell'industria[25]. Qui Frize lavorò a stretto contatto con gli operai, inserendosi nelle loro vite e nei momenti quotidiani, salendo sulle rampe, mischiandosi ai processi produttivi, ascoltando i rumori dell'olio e delle catene, ma soprattutto avvicinandosi privatamente alle narrazioni e alla memoria dei lavoratori, inclusi nelle fasi di produzione e anche in quelle di restituzione del lavoro. Nella musica si rimanda al modo di lavorare e all'esperienza corporea di uno spazio attraversato, scrive Frize[26], di coloro che da anni vivevano già quel luogo. Afferma l'artista:

> «On doit, dialectiquement, aborder l'activité par un autre bout du temps. La plupart des ouvriers sont là depuis trente ou quarante ans, certains entrent à l'usine quand ils sont jeunes et en sortent jusqu'à la retraite, même si c'est beaucoup moins le cas aujourd'hui. Ceux-là vivent une trajectoire à coups et à travers. Chacun s'est agrippé à sa *boîte*, s'est donné un corps aux seins. Il est familiarisé à son ambiance, s'est attaché à ses collègues, s'est consacré à son temps. Au fil des années, il l'a perdue, il s'est construit de travail et construit une relation avec elle durant des jours dans une dynamique où les années de travail se sont sédimentées en trajectoire – elles se sont historicisées. Son corps est traversé le temps, en se préservant des souffrances. Il se construit des amitiés très fortes, il se construit une dignité, il a vécu. Il a parcouru très quarante ans avec dignité, en évoluant, en apprenant. On ne dira pas qu'il se sent chez lui (puisque beaucoup d'entre eux personnifient leurs machines et investissent affectivement leur activité,

[24] Per una panoramica: https://brahms.ircam.fr/en/nicolas-frize. Il lavoro di Frize è inoltre restituito nella pubblicazione N. Frize, *L'ouïe des villes. Récit d'un écouteur public*, Les Productions du Effa, Paris 2023.
[25] Ivi, p. 167.
[26] Ivi, p. 169.

condition nécessaire pour tenir dans la durée); pourtant il épouse l'espace, l'incarne, revendique de faire partie de la maison, est préoccupé de transmettre ce qu'il sait et ce qu'il a vécu. Il réalise la relation perdue une partie de lui-même, la part affective contenue dans son activité: il n'était pas dans un rapport amoureux à son travail, il était amoureux de son rapport à ce travail»[27].

Dalla presenza di Frize in fabbrica è nato dunque un lavoro memoria del tempo e delle tradizioni, comprendente più di novecento tracce estratte dallo spazio e dai macchinari, dalle infrastrutture, e dal dialogo personale con i professionisti. I nastri costituiscono la base della composizione scritta su supporto elettronico, poi elaborato in studio, dalla quale deriverà poi la formazione di tre cori, integrati nella restituzione concertistica e composti, anche qui, da centoventi operai che si esibirono con Frize nel teatro pubblico lo stesso stabilimento, che per l'occasione aveva sospeso le sue attività. Allargando ora il nostro discorso sulla sonorità dei passaggi residuali, è opportuno ritornare sull'opera di Alvin Curran, artista presente e attivo sul territorio romano già dalla seconda metà dagli anni Sessanta. Se nella prima fase della permanenza romana la ricerca di Curran si è concentrata prevalentemente sull'acquisizione dei suoni e sulla ricerca svolta col movimento MEV (Musica Elettronica Viva) – in particolare attraverso pratiche di *field recording* e l'esplorazione della sonorità degli spazi urbani popolari, come la Roma trasteverina – la dimensione ambientale emerge con maggiore chiarezza nei lavori realizzati nei decenni successivi, già dagli anni Ottanta[28], in cui l'artista esplora una relazione più ampia con l'ambiente anche attraverso la sonorizzazione di grandi spazi naturali. Nel 1990 Curran[29] realizza infatti un concerto all'interno di Cava Palomba, a Matera, ex-sito dismesso per l'estrazione del

[27] Ivi, p. 171 [tr. ns. Dal punto di vista dialettico, occorre affrontare l'attività da un altro punto di vista temporale. La maggior parte degli operai lavora lì da trent'anni o quarant'anni, alcuni entrano in fabbrica da giovani e ne escono solo al momento del pensionamento, anche se oggi questo caso è molto meno frequente. Questi ultimi vivono un percorso di vita fatto di alti e bassi. Ognuno si è aggrappato al proprio "posto", si è dato un corpo con il lavoro. Ha familiarizzato con l'ambiente, si è affezionato ai colleghi, si è dedicato al proprio tempo. Nel corso degli anni, l'ha perso, ha costruito il suo lavoro e ha costruito un rapporto con esso nel corso dei giorni, in una dinamica in cui gli anni di lavoro si sono sedimentati in un percorso, sono diventati storia. Il suo corpo ha attraversato il tempo, preservandosi dalle sofferenze. Si è costruito amicizie molto forti, si è costruito una dignità, ha vissuto. Ha percorso più di quarant'anni con dignità, evolvendo, imparando. Non diremo che si sente a casa (poiché molti di loro personificano le loro macchine e investono affettivamente nella loro attività, condizione necessaria per resistere nel tempo); eppure sposa lo spazio, lo incarna, rivendica di far parte della casa, è preoccupato di trasmettere ciò che sa e ciò che ha vissuto. Realizza la relazione perduta con una parte di sé, la parte affettiva contenuta nella sua attività: non era innamorato del suo lavoro, era innamorato del suo rapporto con quel lavoro].

[28] Ad esempio con *Riti Marittimi*.

[29] Per questo lavoro si rimanda al sito dell'artista: http://www.alvincurran.com/Tufo_Muto.html. Del concerto di Curran è presente anche un filmato integrale: https://www.youtube.com/watch?v=IB9Rf4rGPn0. Si veda inoltre la scheda: https://ase.uniroma3.it/tipologia/azione-performance/tufo-muto/.



Figura XV. Alvin Curran, *Tufo Muto* (1990), Cava Palomba, Matera, courtesy l'artista.

tufo profondo circa 120 metri per 40 di ampiezza **[fig. XV]**. L'evento si inserisce nella rassegna Audiobox[30] di Pinotto Fava, nata dallo stesso spazio "multicodice"[31] che andava in onda su Radio Uno in orario serale come trasmissione. *Tufo Muto*, ovvero l'opera in concerto di Curran, venne appositamente prodotta e commissionata per Audiobox, ed eseguita all'interno delle cave durante la sesta edizione della manifestazione (4-8 ottobre 1990), che dalla radio prese vita in una vera e propria rassegna per l'attivazione della città di Matera, tanto da definirla, nella stampa coeva, come «città risonante»[32]. Si trattava di una performance registrata su nastro, composta da quattro gruppi di percussioni, una parte strumentale fatta di due nuclei disposti, un gruppo rock locale, ai lati e due *ensemble* di fiati[33]. Si legge sull'articolo de "La Repubblica":

> «In una cava di tufo abbandonata – una voragine rettangolare dalle pareti alte e istoriate come un monumento egizio – suoni che sembrano emergere dal passato si frangono e rimbombano in una cascata di effetti che le ombre della notte rendono più suggestivi»[34].

Curran si esibiva al centro di questo palco naturale scavato nella roccia, sul fondo dell'ex-miniera che amplificava e modellava i suoni in modo naturale, simile all'esperienza di Stockhausen, stando presente al pubblico con amplificatori, tastiera e *mixer*. L'esecuzione «ha rivelato le potenzialità di un luogo in cui da tempo regnava il silenzio», scrive il giornalista Pasquale Doria, «suscitando stupore specie per l'impatto provato dal contenitore acustico decisamente insolito»[35]. Qui il tema della rovina è tematizzabile – nella nostra traiettoria – come vero e proprio "scarto" di un passato estrattivo, i cui segni

[30] P. Fava, *Verso una teoria della prassi: Audiobox tracce di un percorso controverso*: https://www.sassikult.it/ita/web/news_item.asp?nav=1288.

[31] **A-AC**, Così viene descritto all'interno dell'articolo di S. Scateni, *Audiobox. scatola delle magie*, ins. "Cultura e spettacoli", t.s., 1990. Nella rassegna stampa conservata dall'artista, di cui l'articolo fa parte, non è possibile risalire alla testata giornalistica del testo ma solo all'indicazione dell'inserto (che presumibilmente è da ricondurre o a "La Stampa" o a "La Repubblica).

[32] **A-AC**, G. M. Pace, *Questo è il suono di Radio Futuro. A Matera l'interessante rassegna di sperimentazione sonora "Audiobox" promossa dal primo canale Rai*., in "La Repubblica", 5 ottobre 1990.

[33] Per l'ascolto: http://www.alvincurran.com/music%20excerpts/Tufo%20Muto%20excerpt%20hiMP3.mp3.

[34] **A-AC**, G. M. Pace, *Questo è il suono di Radio Futuro*, cit.

[35] **A-AC**, P. Doria, *Si sperimenta il suono nell'antica cava di tufo*, ts., 6 ottobre 1990.

rigidi, squadrati, hanno tuttavia contribuito a creare uno spazio teatrale e performativo. Il fascino per la rovina, intesa sia come residuo sia come resto tangibile di un passato classico, ritorna anche in altri progetti come quello realizzato nel 2005 per il sito archeologico di Cagliari[36], o anche, il più recente *Concerto preistorico*[37], realizzato nel 2005 a Bisceglie. Per il primo, dal titolo *Nora sonora* **[fig. XVI]**, Curran realizzò una *performance* con coro e percussionisti sparsi all'interno dei reperti, mentre a Bisceglie fece suonare le partiture *Prehistory 1.0* e *Prehistory 1.1*. presso l'area archeologica Dolmen della Chianca, realizzando anche un'installazione acustica insieme a RAM Radioartemobile, che trasmise il concerto. Sempre con la collaborazione di Zerynthia, Curran progettò poi la sonorizzazione delle Terme di Caracalla[38], trasformando l'ambiente delle rovine romane in una grande installazione ambientale immersiva connessa alle riproduzioni di suoni provenienti dal suo archivio sonoro personale:

> «Venti altoparlanti, nascosti tra le pareti del complesso severiano o incastonati all'interno dei tombini, risuonano in una composizione che si autogenera in tempo reale grazie ad un software che mixa i suoni in modo casuale. Sinfonia, cacofonia, silenzio: un omaggio a John Cage e alla storia plurimillenaria del sito»[39].

Il fascino per l'immaginario dei resti della Roma classica ha portato Curran alla formulazione di un progetto, esclusivamente ideativo, di sonorizzazione dei Sette Colli dal titolo *Seven Hills*, sviluppato in forma di lettera privata custodita nell'archivio dell'artista. Qui Curran si presenta come compositore e creatore di eventi sonori ambientali (*environmental sound artist*), e trova nella formulazione dell'opera l'invito per la creazione un una *performance* musicale estesa spazialmente nell'intera città e temporalmente in un arco di 30 giorni. Tra i diversi aspetti vi era quello di creare postazioni di ascolto individuali e collettive, ma anche punti di ascolto connessi alla ricerca sulle sonorità marine iniziata appunto con *Maritime Rites* (1980). Le postazioni individuali avrebbero preso corpo in

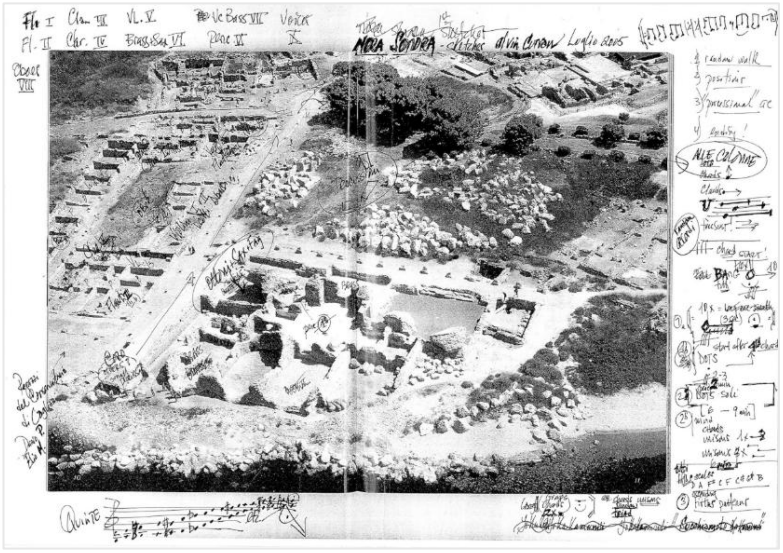


Figura XVI. Alvin Curran, bozzetto per *Nora sonora* (2005), area archeologica di Bisceglie, courtesy l'artista.

[36] L'opera è schedata dal progetto ASE: https://ase.uniroma3.it/tipologia/azione-performance/nora-sonora/.
[37] Si rimanda alla scheda: https://ase.uniroma3.it/spatial/puglia/concerto-preistorico/.
[38] Cfr. https://ase.uniroma3.it/spatial/lazio/omnia-flumina-roman-ducunt.
[39] Cfr. **A-AC**, A. Di Cori, *Nelle rovine le installazioni di Alvin Curran tra musica e caos*, "La Repubblica", 23 ottobre 2018.

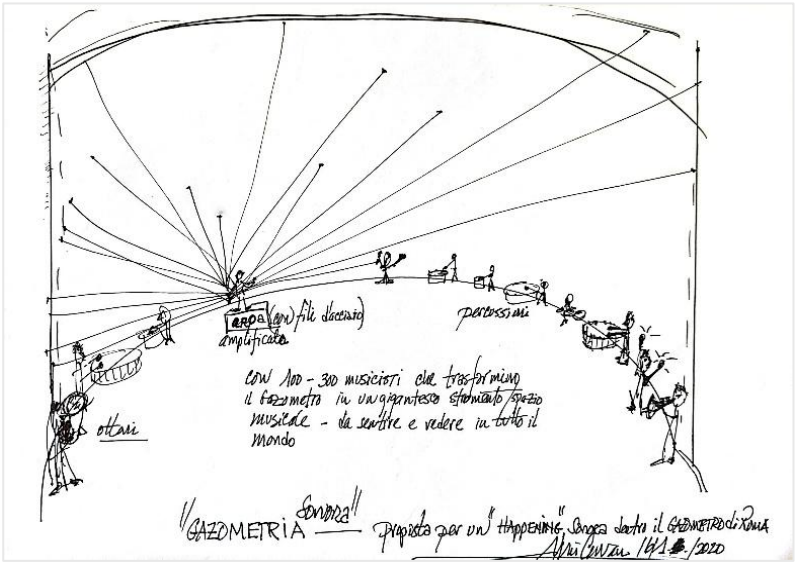


Figura XVII. Alvin Curran, bozzetto per *Gazometria Sonora* (2020), progetto per il Gazometro di Roma-Ostiense, courtesy l'artista.

installazioni situate nei diversi Colli, in luoghi specifici scelti in base alle potenzialità acustiche dello spazio. I suoni corrispondevano alle sintesi elettroniche ed elementi di traduzione delle frequenze geologiche aventi come fonte acustica cavità naturali, scelti, anche qui, per le qualità acustiche. Era inoltre prevista una posizione centrale da collocare in un punto cardine della città di Roma con un *mix* delle diverse composizioni provenienti simultaneamente dai Colli. L'intero evento sarebbe dovuto terminare con un concerto all'anfiteatro romano di Ostia Antica, comprendente un organico di oltre duemila musicisti, uno per ogni anno della storia occidentale, come scrive sui fogli di progetto, da trasmettere via satellite e in forma radiofonica in ogni parte del mondo. Un altro esperimento che interessa sonorità ambientali, e che può inserirsi in questo discorso sul "suonare la città" o "suonare la rovina" è il progetto, anch'esso ideativo, intitolato *Gazometria Sonora* **[fig. XVII]**. L'idea di Curran era quella di trasformare il Gazometro – dismesso, come noto, dell'Italgas – in un enorme strumento da amplificazione musicale, attraverso un sistema di cordature richiamando la funzione strumentale dell'arpa. Una sorta di rievocazione della sua prima installazione sonora *Magic carpet* del '70, realizzata però su scala urbana all'interno di uno dei più grandi residui di archeologia industriale del territorio dell'Ostiense. Attraverso la collaborazione di cento musicisti il Gazometro si sarebbe dovuto trasformare in un enorme spazio musicale, attraverso un *happening sonoro* con parti di improvvisazione musicale e la presenza di percussionisti. In linea con questa prospettiva interpretativa, la riflessione sulla sonorizzazione delle rovine classiche si arricchisce dei contributi del collettivo O+A (Bruce Odland e Sam Auinger). Nel progetto *Traffic Mantra*[40], il duo ha implementato un sistema di risonanza che collega il rumore stradale degli antichi accessi ai Fori con le cavità di anfore storiche, selezionate in collaborazione con i funzionari dei Beni Archeologici. A differenza degli altri lavori prima menzionati, questo ci introduce anche al tema della "manipolazione" del paesaggio sonoro, nel tentativo di attutire

[40] Per il loro lavoro si rimanda la sito: https://odland-auinger.com/ o anche alla pagina https://o-a.info/index.php dove è dedicata una sezione al loro lavoro Traffic Mantra https://o-a.info/rome/index.html. Tracce di quest'opera sono anche nel libro di R. Beljoioso, *Costruire con i suoni*, Franco Angeli, Milano 2009, pp. 70-72 nella prospettiva di offrire un modello per la trasformazione del rumore del traffico in musica, facendo fronte al problema dell'inquinamento acustico.

il rumore del traffico pur mantenendo un diretto contatto con la città, qui attualizzata nella rielaborazione acustica del rumore disturbante delle automobili. Scrivono gli artisti:

> «We discovered that the many ancient amphora standing around the ruins were vibrating to the traffic sound, and when we dropped a microphone inside discovered resonating pools of harmonics. So we put a microphone inside and sent the sound to a solar powered speaker and beamed the transformed sound back at the architecture»[41].

In questo contesto, le emissioni sonore della strada venivano catturate da un microfono posizionato esternamente all'area archeologica e trasmesse all'interno delle anfore. Queste ultime, agendo come vere e proprie casse armoniche naturali, rielaboravano il segnale restituendolo sotto forma di installazione sonora diffusa all'interno dei Mercati **[fig. XVIII]**. Il percorso delineato finora mette in risalto come la ricerca sonora contemporanea abbia progressivamente esplorato spazi residuali, fabbriche attive o dismesse, cavità naturali e siti archeologici, trasformando la rovina e risemantizzando lo "scarto" in architettura uditiva, creando così una nuova lettura dell'ambiente. Se con O+A l'attenzione cadeva sulla filtrazione del rumore urbano, nella ricerca di Michele Spanghero l'indagine si concentra infatti sulle proprietà acustiche di grandi luoghi dismessi come industrie (ad esempio con *High Rise*, del 2017, ma anche con *Pan Acoustic Field*, del 2022), cinema abbandonati (come per *Again Anew*, 2019, installazione realizzata nell'ex Cinema Modernissimo di Bologna), o grotte (*Guttatim*, 2014). Attraverso queste opere, Spanghero riflette sul passato storico delle strutture, utilizzandole come "teatro" per innescare un dialogo tra architettura e suono. Ad esempio, nel 2017, all'interno della Fabbrica Alta di Schio (ex lanificio Lanerossi) egli presenta *High Rise*, ovvero un'installazione concepita nell'ambito della residenza artistica "Artificare", condotta con il progetto di rigenerazione e di



Figura XVIII. O+A, *Traffic Mantra* (1991), sonorizzazione dei Fori di Traiano, courtesy gli artisti.

[41] Testimonianza degli artisti: cfr. https://o-a.info/rome/index.html [tr. ns. Abbiamo scoperto che le numerose anfore antiche sparse tra le rovine vibravano al rumore del traffico e, quando abbiamo inserito un microfono al loro interno, abbiamo scoperto che producevano risonanze armoniche. Abbiamo quindi inserito un microfono all'interno e inviato il suono a un altoparlante alimentato a energia solare, per poi ritrasmettere il suono trasformato all'architettura].



Figura XX. Michele Spanghero, *Acoustic Field Line* (2023), hangar industriale di Belfort, courtesy l'artista.

valorizzazione del territorio Fabbrica Altra e promosso dall'Università Ca' Foscari di Venezia[42]. L'opera, concepita come una scultura sonora, è composta da sei tubi in alluminio sospesi orizzontalmente al soffitto. Al loro interno, un sistema digitale emetteva un complesso di onde sonore sintetizzate dall'artista. Le frequenze erano il risultato di un calcolo matematico che metteva in relazione lo sviluppo verticale della fabbrica – caratterizzata appunto da una forte verticalità – con le specifiche frequenze di risonanza dell'edificio, creando in tal modo un dialogo armonico tra architettura e suono. L'installazione rappresenta pertanto una sorta di ricostruzione visiva e insieme sonora dell'industria, in cui la geometria dei tubi permette di "far suonare" la fabbrica attraverso le proprie caratteristiche fisiche. Un'attivazione simile dell'ambiente è studiata ed eseguita anche per il lavoro *Pan Acoustic Field* (2022) **[fig. XIX]** che prende corpo all'interno del Festival Manibus[43] in un *hangar*, ex deposito carburanti dell'esercito, ora in gestione al Comune di Monopoli. Qui il suono, generato da onde sinusoidali digitali, interagiva con l'architettura creando battimenti, nodi e fenomeni di risonanza che si enfatizzavano a seconda del posizionamento dell'ascoltatore e della sua vicinanza con i tubi. In questo contesto l'artista ripropone la scultura *Panacousticon*[44] (2019), un grande altoparlante a dodecaedro, in alluminio satinato, che saturava lo spazio acustico emettendo onde sonore costanti. L'installazione nell'*hangar* integra dodici grandi tubi risonatori in ferro le cui dimensioni sono correlate, anche in questo caso, alla struttura fisica del luogo. Un ulteriore rielaborazione di questo approccio si ha poi con *Acoustic Field Line*[45], **[fig. XX]** realizzata per il Festival FIMU dall'Espace Multimédia Gantner per "Le Manège", un edificio storico del passato industriale di Belfort, in cui vengono installati, sempre all'interno di un grande spazio ex-industriale,

[42] Il lavoro si inserisce all'interno della progettualità promossa dall'Università Ca' Foscari di Venezia, concepita per favorire la collaborazione tra arte e impresa mediante finanziamenti della Regione Veneto. Nel contesto di questo programma, a ciascun ricercatore veniva affiancato un artista e un'azienda. La progettualità di Michele Spanghero si è sviluppata in collaborazione con l'Azienza OMP Engineering di Vicenza. In questo contesto l'attenzione maggiore è caduta sull'uso dei materiali: una volta entrato nella fabbrica, Spanghero ha concentrato la sua attenzione su alcuni tubi di alluminio, elementi che sono poi diventati parte integrante della sua installazione.

[43] Per approfondire si rimanda a: https://www.artribune.com/arti-visive/2022/10/la-prima-edizione-di-manibus-festival-internazionale-di-arte-e-impresa-in-puglia/.

[44] Si veda: https://www.michelespanghero.com/works/panacousticon/.

[45] Disponibile al link: https://www.michelespanghero.com/works/acoustic-field-line/.

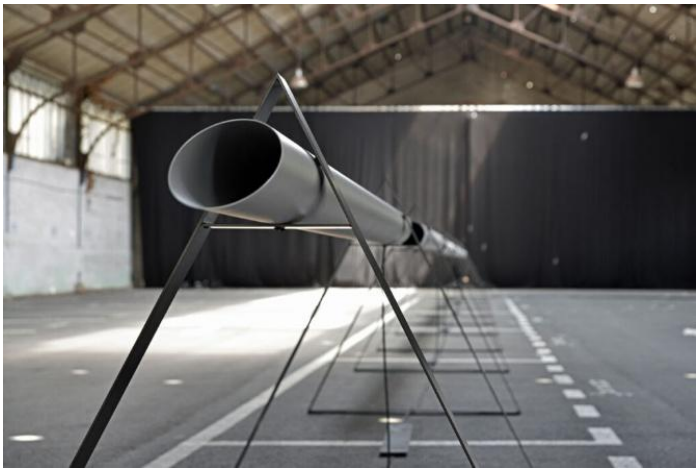


Figura XIX. Michele Spanghero, *Pan Acoustic Field* (2022), ex deposito di carburanti di Monopoli, courtesy l'artista.

sei tubi disposti orizzontalmente che emettevano i suoni derivati dal calcolo spaziale realizzato sull'edificio. In questo senso, il lavoro di Spanghero prosegue la tradizione di interventi sonori in contesti industriali evidenziando le caratteristiche specifiche dell'ambiente, senza introdurre materiali acustici esterni a quelli già esistenti[46]. Spostando l'attenzione verso le metodologie della *soundscape composition*, la scena italiana trova invece protagonista la ricerca di Nicola Di Croce. Il suo lavoro si distingue per un approccio che lega la pratica dell'ascolto alla dimensione territoriale e politica dello spazio[47]. Ne è un caso emblematico il progetto realizzato per il centenario di Porto Marghera, dove l'artista, insieme ad Enrico Coniglio, ha condotto un'approfondita analisi del *soundscape* della zona industriale della città[48]. Per la ricorrenza, il Comune di Venezia aveva realizzato un'esposizione dal titolo *Industriae* che ripercorresse la storia del porto e del distretto. Il progetto perdeva l'analisi del paesaggio acustico del territorio, attraverso la presenza diretta degli artisti tra le macchine, tra i vuoti, impianti spenti «ormai inutilizzati, a testimoniare un passato ormai difficile da cogliere a pieno»[49] e, allo stesso tempo, fra il funzionamento di ancora alcuni meccanismi produzione come quelli dell'industria chimica Versalis. Il lavoro, restituito in mostra attraverso l'installazione di altoparlanti, mette in luce l'attivazione acustica della dimensione interstiziale dello spazio. Scrive Di Croce:

> «Il fatto che il sito fosse attivo era di vitale importanza per il lavoro, perché le nostre registrazioni si sono concentrate proprio sullo spostamento di merci, sulle lavorazioni all'interno dell'impianto chimico. Era centrale per noi partire da una testimonianza reale, per poi lavorare a un'opera sonora che riuscisse a far emergere tanto il portato evocativo e simbolico dell'area quanto quello più reale, crudo, legato al lavoro quotidiano».

[46] Conversazione con chi scrive, del 30/10/2025.

[47] Restituita nella pubblicazione N. Di Croce, *Suoni a margine. La territorialità delle politiche nella pratica dell'ascolto*, Meltemi, Milano 2018.

[48] Per ulteriore approfondimento si rimanda al link: https://nicoladicroce.cargo.site/porto-marghera-100 e all'articolo di M. Paolozzo, *Ascoltare l'industria. La sound art per il centenario di Porto Marghera*, in "Spazio Concept", 19 ottobre 2017.

[49] Email a chi scrive, 20 ottobre 2025. Le citazioni che seguono sono tratte dalla tesso testo.

L'attenzione era dunque volta a catturare il «residuale, il marginale, il liminale, lo scarto tra vecchio e nuovo»[50] attraverso la presa diretta dei suoni. Continua l'artista:

> «Siamo stati accompagnati all'interno, e quasi "scortati" durante le varie fasi della nostra visita, che si è concentrata in due aree: quella del porto, dove avviene la logistica di materiali grezzi e quella dell'industria chimica Versalis. Il contatto diretto con i lavoratori è stato minimo, si tratta infatti di impianti in cui bisogna seguire dei protocolli molto precisi per avvicinarsi ai macchinari, per muoversi [...]. Soprattutto nell'industria chimica l'impressione non era certo quella di essere in un luogo pieno di storia in cui potesse essere possibile avviare un vero e proprio scambio con i lavoratori più anziani. La storia del porto è dopotutto la storia di un sogno mancato, nel senso che la forte flessione della produzione a partire dagli anni Ottanta ha portato a una grande contrazione dell'impianto, così come a un decremento demografico dell'area residenziale di Marghera»[51].

Da questa esperienza si costituisce *Mergariam* (2019), il disco realizzato con le composizioni musicali provenienti dalle registrazioni effettuate nella zona del porto tra giugno e settembre 2017[52]. Più in generale, l'insieme di questi interventi evidenzia come la ricerca sonora contemporanea abbia saputo interagire con i paesaggi della città nelle loro differenti declinazioni, trasformando gli spazi residuali in "architetture risonanti". In questa traiettoria, il suono agisce come l'elemento catalizzatore di una nuova mappatura dell'ambiente urbano, capace di riscattare la dimensione inerte della rovina o di attivare una pluralità di processi a partire dal territorio.

[50] Continua Di Croce: «Credo (e parlo anche nome di Enrico) che il suono offra una prospettiva privilegiata per indagare quelle aree in cui avviene il passaggio da un mondo all'altro, da un sistema naturale o culturale all'altro, ecc.», *ibidem*.

[51] Email a chi scrive, 20 ottobre 2025.

[52] La traccia è ascoltabile al link: https://flamingpines.bandcamp.com/album/mergariam.

Capitolo IV. Rileggere i territori urbani attraverso i principi del *soundscape*

1. Prospettive scientifiche e umanistiche sull'ecologia acustica

Da un punto di vista più inerente agli sviluppi della disciplina del *soundscape*, le pratiche artistiche contemporanee e la riflessione sui paesaggi acustici della città si sono sviluppate anche grazie la veloce evoluzione del campo di ricerca sull'ecologia acustica in chiave multidisciplinare. Infatti, la fusione di interessi provenienti dal territorio dell'arte visiva e della sperimentazione musicale ha contribuito a sviluppare un variegato contesto teorico e pratico pertinente a più ambiti di ricerca sui *sound studies*. Il nucleo principale sono state senza dubbio le prospettive aperte dal WSP, poi evolute e declinate in più ambiti e approcci differenti. Ripercorrendo alcune evoluzioni, già all'inizio degli anni Ottanta il gruppo del WSP si era allargato coinvolgendo diverse personalità, tra cui il già citato Westerkamp e Barry Truax. Sarà poi Truax a formalizzare nel 1978 l'*Handbook for Acoustic Ecology*, che raduna insieme i metodi adottati da un punto di vista scientifico e ingegneristico, e a scrivere successivamente nel 1984 il suo saggio più noto, ovvero *Acoustic Communication*[1]: che ha definitivamente aperto alla possibilità di un'interpretazione più umanistica partendo tuttavia da un contesto scientifico che valuta la trasmissione di un'informazione attraverso gli elementi acustico-percettivi che giungono all'ascoltatore. Nell'89 poi, Westerkamp pubblica la sua composizione *Kits Beach Soundwalk*, che diventa un punto di riferimento nella composizione di paesaggi sonori intesi come derivazione artistica dell'ecologia acustica. Dagli anni Ottanta, una forte spinta è conferita dunque dai nuovi membri, tra cui Truax che ha proseguito con la pubblicazione di numerosi articoli a tematizzazione degli aspetti transdisciplinari portati dal *soundscape*.

Seguendo la sua analisi[2], nonostante un grande ampliamento della disciplina, l'aspetto più "creativo", come lo definisce, rimane quello legato alla creazione di composizioni con tracce derivate dai processi di campionatura e registrazione in presa diretta (*field recording*). Un'apertura della disciplina sta nella vicinanza con la sperimentazione musicale e artistica che, sempre per Truax, si incrocia in due fattori: nella nascita della musica elettroacustica e nella produzione radiofonica. Un'interpretazione diffusa, ma meno precisa dal punto di vista storico è, secondo Truax, quella che potrebbe individuare come precursore della *soundscape composition* le prime sperimentazioni di *musique concrète* di Pierre Schaeffer, realizzate all'aperto nella stazione Gare des Batignolles a Parigi, ma sviluppatesi soprattutto all'interno di studi e centri di ricerca come proprio l'IRCAM, perdendo in parte

[1] B. Truax, *Acoustic Communication*, Simon Fraser University (Burnaby, British Columbia, Canada), Ablex Publishing, New Jersey 1984.

[2] B. Truax, *Acoustic Ecology and the World Soundscape Project* in M. Droumeva, R. Jordan (dir.), Sound, Media, Ecology, cit., pp. 21-44.

il legame diretto con l'ambiente esterno. Secondo l'autore la *soundscape composition* è la "messa in musica" dei suoni trasportati dal loro ambiente originario all'interno di un altro contesto, in uno "stile" che mostra affinità con la *musica acusmatica* poiché manca effettivamente la fonte generativa che li ha causati. Esempi di questa pratica sono portati dal compositore italo-francese Luc Ferrari, che aveva appresso dallo stesso Schafer i metodi della registrazione sul campo[3], adottati per la sua opera più nota ovvero *Presque rien* (1967). Sempre seguendo l'analisi di Truax, con l'avanzare degli anni e con la scoperta di nuove tecnologie si è andato a connotare un legame tra le pratiche *soundscape* e alcuni aspetti della *sound art*, specialmente legati all'orizzonte del *sound design*. Attualmente questo legame coinvolge una nuova riflessione critica sull'evoluzione della città e sulla perdita dei suoi ambienti primordiali, che può essere radunata, come la definisce Jonathan Gilmurray, sotto la categoria, altrettanto generica, di *ecological sound art*[4], da considerare come un ulteriore e più recente movimento dell'ecologia nato all'interno della ricerca sonora contemporanea. Questa definizione è tuttavia utile per riflettere su come molte delle nuove pratiche derivino da una ripresa dei vecchi temi dell'ecologia acustica, ora esposti all'urgenza di elaborare gli effetti della crisi climatica e dell'inquinamento dei mercati. Come afferma anche Edgar Morin[5], un primo mutamento del concetto classico di ecologia avvenne già al ridosso degli anni Settanta grazie la rielaborazione dell'idea Ottocentesca di *eco-sistema* (lì inteso nell'originaria separazione tra biologia, geologia, zoologia) poi aperta a una nuova coscienza critica che inscrive nella biosfera anche le ricadute e i segni delle attività antropiche, scientifiche e industriali. Un'ulteriore elaborazione di principi del *soundscape* può quindi dirsi avvenuta *oggi* nella contemporaneità, quando il concetto ha inglobato, oltre gli aspetti dell'inquinamento, anche gli effetti prodotti dalla crisi ecologica e dai mercati estrattivisti, generando dunque un nuovo paradigma di analisi sulla perdita degli ambienti naturali e sui processi di archiviazione dei suoni in via di scomparsa.

Tornando ora al nostro percorso che vuole far luce sulla ricognizione degli studi e dei campi di ricerca, è possibile affermare che l'inquadramento del *soundscape* come materia accademica risulta estremamente complesso proprio a causa dell'affermazione della disciplina come argomento trasversale: fenomeno avvenuto principalmente dagli anni Novanta con la creazione del *Forum* per il WSP[6] e altri progetti di ricerca prevalentemente accademici. Ad ogni modo, tra i fattori che hanno contributo ad una lettura orizzontale dell'ecologia acustica vi sono, afferma Truax, l'evoluzione delle tecnologie coinvolte nei processi di scrittura e di riscrittura del paesaggio e il cambiamento storico-sociale avvenuto – anche qui – dagli anni Settanta, quando la riflessione sull'ecologia era più pertinente ad una valutazione quantitativa e alla prospettiva "anti-rumore" o "anti-inquinamento" come quella adottata dallo stesso Schafer. Come osserva Truax, quelli che oggi vengono ricondotti ai *sound studies* si

[3] Cfr. D. Jisse, *Histoire du plaisir et de la desolation. Parcours de l'œuvre de Luc Ferrari*, disponibile al link: https://ressources.ircam.fr/fr/composer/luc-ferrari/workcourse.

[4] J. Gilmurray, *Ecological sound art* in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, a cura di M. Bull, M. Cobussen, Bloomsbury Academic, New York-London, 2021, pp. 449-458.

[5] Cfr. E. Morin, *La sfida della complessità*, trad. it. Le Lettere, Firenze 2017, pp. 45-46.

[6] Gruppo di lavoro nato come piattaforma di ricerca e diviso per gruppi e discipline nato a cavallo degli anni Novanta per continuare a lavorare sullo studio dei concetti affini alla teoria del paesaggio sonoro.

caratterizzano, oltre che per un solido ancoraggio alla musicologia, per due principali orientamenti, uno umanistico-culturalista e uno scientifico. Il primo, secondo l'autore, risente maggiormente dell'approccio sociologico (rappresentato ad esempio dai lavori di Tia DeNora e Georgina Born) e dell'analisi storica-mediologica (come quella fatta da Jonathan Sterne) dove l'evoluzione delle tecnologie sonore è interpretata come parte integrante delle trasformazioni delle modalità di ascolto. Il secondo, è invece inerente ad un approccio scientifico e ingegneristico (legato ai contributi di Karin Bijsterveld e alle metodologie di rilevamento acustico elaborate secondo gli standard ISO[7]) che integra i metodi di rilevamento acustico relativi alla misurazione e alla psicoacustica. Secondo la storica dell'arte Salomé Voegelin, che si occupa di *sound studies* nella prospettiva di trovare collocazione ai contributi umanistici e alle ricerche *practice-based*, è possibile evidenziare due macroaree tematiche. Una di queste presenta una affinità più teorica e concettuale, mentre l'altra esplora la materialità del suono riconnettendosi ad un tessuto filosofico di matrice strutturalista[8]. Scrive Voegelin:

> «The recent turn towards sound in art, theory, cultural studies, philosophy, anthropology, etc., as well as in technology and science fields, has developed on at least two parallel tracks. These tracks are split by methodological and ideological distinctions, between those who seek to understand sound on its own terms, to reach the knowledge of its invisible flow, and those who accommodate sound within conventional (visual) knowledge frames. Those, in other words, that pursue an epistemological assimilation of the invisible into the seen, and those that try to grasp sound despite and against the visual bias and vocabularies. Examples of this distinction are most clearly articulated between theorists who follow a non-cochlear/conceptual path for sound studies or who seek to establish an auditory cultural studies within which sonic artefacts, occurrences, and their contexts and technologies are subject to a cultural rather than a material study (for example, Seth Kim-Cohen, Jonathan Sterne, Michael Bull) and those whose theories and ideas pertain to listening and hearing the material itself, in relation to its virtual flow or its affective power (for example, Christoph Cox, Marie Thompson, Steven Goodman)»[9].

[7] *Standard* universali per l'analisi scientifica del paesaggio sonoro adottati principalmente dall'ingegneria acustica.

[8] In Foucault discorso sul materialismo si inserisce nell'analisi sulla materialità del linguaggio e delle categorie linguistiche, ascrivendo alle forme di comunicazione (e più in generale di relazione) caratteri "immateriali", intangibili, che però agiscono attraverso la loro incarnazione in forme e strutture sociali. Su questa elaborazione tematica si veda in particolare A. La Rocca, *Michel Foucault*, in "Belfagor", v. 33, n. 3, 1978, pp. 321–334.

[9] S. Voegelin, *Sonic Methodologies of Sound* in M. Bull, M. Cobussen (dir.) *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, Bloomsbury Academic, New York-London, 2021, p. 270 [tr. ns. Il recente interesse per il suono nell'arte, nella teoria, negli studi culturali, nella filosofia, nell'antropologia, ecc., così come nei campi della tecnologia e della scienza, si è sviluppato su almeno due binari paralleli. Questi binari sono divisi da distinzioni metodologiche e ideologiche, tra coloro che cercano di comprendere il suono nei suoi termini specifici, per arrivare alla conoscenza del suo flusso invisibile, e coloro che inseriscono il suono all'interno di schemi di conoscenza convenzionali (visivi). In altre parole, coloro che perseguono un'assimilazione epistemologica dell'invisibile nel visibile e coloro che cercano di cogliere il suono nonostante e contro il pregiudizio visivo e il vocabolario. Esempi di questa distinzione sono articolati in modo più chiaro tra i teorici che seguono un percorso non cocleare/concettuale per gli studi sul suono o che cercano di stabilire studi culturali uditivi

Seguendo questa ricostruzione risulta interessante osservare come, tra tutti, Seth Kim-Cohen o Christoph Cox abbiano aperto a due modalità diverse di studiare e intendere il sonoro, uno più connesso alla possibilità di trovarvi del "concettualismo" e uno invece più legato alle teorie del materialismo che vedono nel *flusso* sonoro[10], come lo definisce Cox, l'incarnazione delle ricadute economiche e sociali. Continuando ad elaborare il tema dell'*environment*, si può dire che anche questo viene interpretato in modalità differenti a seconda dei contesti. Il primo nucleo affronta la dimensione ambientale in relazione alle svolte tecnologiche e agli aspetti culturali, mentre il secondo nucleo tematizza gli aspetti che possono discernere dall'analisi diretta e materiale dell'urbano. In questa direzione, già lo stesso Schafer[11] aveva evidenziato come la distinzione tra suoni ad alta e bassa definizione (hi-fi/lo-fi) rifletta in realtà dinamiche di ordine economico e sociale. Le opposizioni classiche tra urbano e non-urbano, natura e industria, rumore e silenzio si configurano dunque come il riflesso di gerarchie e disuguaglianze, che riguardano tanto le geografie circoscritte delle città quanto quelle più ampie opponendo i Paesi industrializzati alle economie di sussistenza. Ad esempio, richiamando la tesi l'antropologo Steven Feld[12], la ricercatrice Anja Kanngieser si serve della nozione di *acustemologia* per analizzare le geografie politiche e studiare i processi di urbanizzazione nelle città in rapida crescita nel Bengala occidentale, sottolineando il mutamento e la contaminazione sonora dei luoghi a seguito di dinamiche di territorializzazione apportate dall'industria e dell'impatto che questa ha nella percezione di un luogo decentrato ancora rurale[13]. Pertanto il "materialismo" usa la sonorità come lente analitica per l'individuazione di relazioni di forza e strati di potere. Seguendo questa linea, interpretare la sperimentazione estetica sul suono non solo come linguaggio (artistico, musicale) ma anche come mezzo, consente di accedere e di rielaborare i processi di crescita ed espansione dei progressi – economici, sociali e culturali. In tal senso vedere l'elemento acustico come dispositivo[14], permette «di sciogliere la matassa», per usare le parole di Deleuze, ovvero di sbrogliare quell'agglomerato di relazioni, di stimoli e di pluralità che si mescolano, in questo caso, nella dimensione "complessa"[15] dell'urbano, creando talvolta un nuovo spazio d'apertura capace di «misurare terre sconosciute» – ovvero spazi di elaborazione ancora nascosti, così come li intende Deleuze.

all'interno dei quali i manufatti sonori, gli eventi, i loro contesti e le loro tecnologie sono oggetto di uno studio culturale piuttosto che materiale (ad esempio, Seth Kim-Cohen, Jonathan Sterne, Michael Bull) e quelli le cui teorie e idee riguardano l'ascolto e l'udito del materiale stesso, in relazione al suo flusso virtuale o al suo potere affettivo (ad esempio, Christoph Cox, Marie Thompson, Steven Goodman)].

[10] Cfr. C. Cox, *Sonic flux. Sound, art and metaphysics*, Chicago Press 2016.

[11] Cfr. R. M. Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, trad. it. Ricordi, Milano 2022.

[12] Cfr. S. Feld, *Acoustemology* in *Keywords in sound*, a cura di D. Novak, M. Sakakeeny, Duke University Press 2015.

[13] Cfr. A. Kanngieser, *A Proposition Toward a Politics of Listening (Geographies and Atmospheres)*, in A.a. V.v., *Invisible Places. Sounding Cities. Sound, Urbanism and Sense of Place*, Jardins Efémeros, Viseu 2014.

[14] Si veda l'accezione di G. Deleuze in *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli 2019. Le citazioni che seguono nel testo si riferiscono alle prime pagine del saggio.

[15] Si rimanda a C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, cit., e alla teoria, più generale, della complessità.

Ritornando ora alle prospettive di Truax e Voegelin, si può dire che una lettura dei principi portati dall'*acustic ecology* e dai *sound studies* può esser fatta seguendo un approccio multidisciplinare che tiene conto delle prospettive derivate dagli ambiti umanistici. In primo luogo, i concetti che maggiormente hanno permesso di allargare la riflessione sul *soundscape*, possono essere ricondotti, tra tutti, all'analisi critica avviata dall'antropologo Tim Ingold. Egli rivendica un'unità dei percorsi sensoriali oltre ogni separazione estetica tra gli strati (della vista, dell'udito), paragonando il suono alla luce e assegnando agli occhi e alle orecchie una funzione di mediazione con il mondo esteso, stratificato, in cui il corpo è immerso[16]. Sempre dall'antropologia e dalla ricerca etnografica viene anche l'idea, già citata, di Feld sull'*acustemologia*, che lascia intravedere l'ascolto «as a knowing-in-action»[17], in altre parole, come una conoscenza *in* azione, come un esperire *con* e *attraverso* l'udibile. Un ulteriore slancio, specialmente per le teorie cognitiviste[18], è stato dato dal contributo di Truax e dall'elaborazione dei tre modelli di ascolto all'interno di *Acoustic Communication*. In particolare, la distinzione si basa sul livello di attenzione e sull'intenzionalità dell'ascoltatore di connettersi o estrarre un suono dal suo ambiente di appartenenza. In questo caso, la modalità di *ascolto di sfondo* (*background listening mode*) rappresenta il livello più passivo, dove i suoni sono percepiti come una "texture" acustica ambientale indistinta. La seconda modalità è invece l'*ascolto in "prontezza"* (*listening-in-readiness*), che coincide con uno stato di vigilanza in cui l'attenzione uditiva è mantenuta a un livello intermedio, rimanendo in allerta per cogliere segnali o cambiamenti improvvisi. Infine, l'*ascolto in ricerca* (*listening-in-search*) è la modalità più focalizzata e intenzionale. In questo modello l'ascoltatore è partecipe in modo *attivo* e concentra la sua attenzione sul segnale estraendolo dall'ambiente circostante.

Da questa breve sintesi, ciò che si evidenza è la possibilità di usare l'ascolto come uno strumento di conoscenza, connesso direttamente all'ambiente e allo spazio. Infatti, a partire da queste prospettive, più recentemente la studiosa Usue Ruiz Arana, nel suo libro *Urban Soundscapes*[19], abbraccia la possibilità di un ascolto situato e ambientale, veicolato oltre che dalla componente uditiva da quella sensibile e affettiva, che passa dalla dinamica relazionale e da quella cognitiva. La teoria dell'*affective listening*, come la definisce, rappresenta una modalità profonda di connessione tra un soggetto e il contesto di partecipazione, rimodellando la dimensione del paesaggio non solo come disegno statico, ma secondo corrispondenze corporee, esperienziali e gradi di connessione con la *memoria* o con i significati che possono derivare dall'attraversamento pratico dell'urbano. In questo senso, l'ascolto non trasmette

[16] T. Ingold, *Against soundscape* in A. Carlyle (a cura di), *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, Double Entendre, Paris 2007, pp. 10-13.

[17] S. Feld, *Acoustemology* in D. Novak, M. Sakakeeny (a cura di), *Keywords in sound*, Duke University Press 2015, p. 12.

[18] Per resituire solo alcuni riferimenti, queste sono rappresentate maggiormente dai testi di M. Nudds, C. O'Callaghan, *Sounds & perception. New philosofical essay*, 2009; S. Jane Mee, L. Robinson, *Sound affects. A User Guide, Bloombsbury*, 2023; B. Herzogenrath, *Sonic thinking. A mediaphilosofical approach*, Bloomsbury Academic, New York-London, 2017.

[19] U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes. A Guide to Listening for Landscape Architecture and Urban Design*, Routledge, New York/London 2024.

soltanto significato ma lo produce, poiché è modulato dal contesto e dai *corpi* che interagiscono, rendendo possibile una relazione affettiva oltre la deduzione oggettiva delle caratteristiche acustiche. Scrive:

> «Meaning is not only transmitted but also made through listening, and acquiring meaning is not the only role of listening. Meaning, through listening, is shaped by the context, the way in which words are transmitted, and the bodily expressions of that transmission; thus, an affective relation can be established through that interaction, independently of meaning. [...] We can term this mode of listening that seeks to relate as *affective listening*. Affective listening does not require that we strip sound of meaning. At the same time, it does not rest on the meaning of the sound. The purpose of this kind of listening is not to assess sound as a 'purely aesthetic experience', which is the purpose of acousmatic listening and recommended by ISO 12913 norms for sound-walk participants. Rather, the purpose of affective listening is to engage us with our surroundings and is thus "the most simple, everyday form [of listening], and perhaps its most vital"» [20].

Per dare una cornice al concetto di *affective listening*, la studiosa pone una differenza con il tipo di ascolto che definisce come *acusmatico* (*acusmatic listening*). Quest'ultimo ha un ruolo esclusivamente estetico e viene raccomandato per i processi di lettura analitica dell'ambiente, realizzati ad esempio proprio attraverso le metodologie di campionatura secondo le norme ISO. A differenza di tale modello, l'ascolto "affettivo" richiede di attuare un coinvolgimento sensoriale e cognitivo, che lavora con la dimensione emotiva, personale, e talvolta anche con il richiamo di una memoria passata o privata. Inoltre Ruiz Arana, dall'idea di un ascolto cognitivo, rielabora i tre paradigmi teorizzati da Truax per ridefinire altre modalità sulla base sulle norme precedenti:

> «The three modes of intentionality put forward in this volume are listening as affect (or affective listening), listening as communication (or communicative listening) and listening as aesthetic pursuit (or aesthetic listening). These three listening modes are interrelated and build on the above-mentioned taxonomies. Listening as affect equates to experiential listening. Listening as communication equates to

[20] Ivi, pp. 31-32 [tr. ns. Il significato non solo viene trasmesso, ma anche creato attraverso l'ascolto, e acquisire significato non è l'unico ruolo dell'ascolto. Il significato, attraverso l'ascolto, è modellato dal contesto, dal modo in cui le parole vengono trasmesse e dalle espressioni corporee di tale trasmissione; quindi, attraverso tale interazione è possibile stabilire una relazione affettiva, indipendentemente dal significato. [...] Possiamo definire questo modo di ascoltare che cerca di relazionarsi come ascolto affettivo. L'ascolto affettivo non richiede che si privi il suono di significato. Allo stesso tempo, non si basa sul significato del suono. Lo scopo di questo tipo di ascolto non è quello di valutare il suono come una "esperienza puramente estetica", che è lo scopo dell'ascolto acusmatico e raccomandato dalle norme ISO 12913 per i partecipanti alle passeggiate sonore. Piuttosto, lo scopo dell'ascolto affettivo è quello di coinvolgerci con ciò che ci circonda ed è quindi "la forma più semplice e quotidiana [di ascolto], e forse la più vitale"].

denotative listening and encompasses causal and semantic listening. Finally, aesthetic listening equates to reflective listening and includes critical and reduced listening»[21].

Come spiega l'autrice, l'ascolto affettivo coincide con la dinamica esperienziale del coinvolgimento del corpo con il luogo. Questo paradigma riprende, in parte, la teoria dell'*embodied affectivity* mettendo in primo piano il ruolo del soggetto nella dinamica percettiva. Esso viene coinvolto in un processo "cognitivo-emotivo" all'interno del quale le *affordances* trovano risonanza e condizione relazionale in una reciprocità con il territorio. Allargando nuovamente il nostro discorso sull'ambiente, è possibile affermare che: come sosteneva già Ingold, non vi è quindi alcuna separazione nella dinamica della percezione estetica (che trova invece unità nell'immersione dell'io nell'ambiente), e che parlare di "paesaggio", e cioè di *-scape*, riduce notevolmente il contesto ad un disegno "orizzontale" che invece coinvolge il soggetto nella sua totalità. In secondo luogo, ciò che risulta evidente dall'approccio cognitivo agli studi sul *soundscape* è il riferimento alla teoria dell'*embodied cognition* (derivata appunto dagli studi visuali); necessaria per sviluppare un paradigma di "conoscenza incarnata" veicolata dall'elemento acustico. Continuando ad interrogare questa prospettiva che vede il corpo come "coinvolto" in un insieme con l'ambiente, si possono intendere dunque *le ecologie* come il risultato di una totalità estetica, concetto che non a caso è ripreso anche dagli studi filosofici di stampo fenomenologico[22]. Riferita al *soundscape* questa visione si affianca al concetto di *ascolto allargato*, che considera le risposte sonore di una molteplicità di esseri (animali, biodiversi, tecnologici) e si propone di allargare il dato fonografico ad una pluralità di stimoli apparentemente nascosti dai rumori urbani dominanti[23]. Il problema dell'inquinamento, infatti, è solo uno degli aspetti emersi dal lavoro del WSP e tuttavia quello su cui di più si è posto l'accento in questi ultimi anni di studi. Come afferma lo stesso Truax, concepire solo il lavoro di Schafer nella sola dialettica di suoni ad *alta* e *bassa* definizione, significherebbe rimanere in una prospettiva poco fertile relativa ad un sistema di valori polarizzato. Afferma a tale proposito:

«Throughout this period of the 1970s, and even much later, Schafer used musical metaphors to explain his idea of the "world soundscape as a macrocosmic musical composition" with everyone as its composer. His reference to a "tuning" of the soundscape reflected his activist approach, such that critics justifiably characterize his book as "a prescriptive text that is often referred to as a descriptive one". Similarly, his rhetorical use of the audio terms "hi-fi" and "lo-fi" soundscapes was a metaphorical strategy

[21] Ivi, p. 36 [tr. ns. Le tre modalità di intenzionalità proposte in questo volume sono l'ascolto come affetto (o ascolto affettivo), l'ascolto come comunicazione (o ascolto comunicativo) e l'ascolto come ricerca estetica (o ascolto estetico). Queste tre modalità di ascolto sono interconnesse e si basano sulle tassonomie sopra menzionate. L'ascolto come affetto equivale all'ascolto esperienziale. L'ascolto come comunicazione equivale all'ascolto denotativo e comprende l'ascolto causale e semantico. Infine, l'ascolto estetico equivale all'ascolto riflessivo e include l'ascolto critico e ridotto].

[22] Cfr. N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis Milano 2020.

[23] Cfr. anche F. Menegat, *Soundscape: elementi per un approccio plurale e collaborativo*, Osservatorio MUSIC, WP n. 1, Università degli Studi di Torino 2020.

> to communicate these new ideas to the public, which for better or worse remains effective to this day, even if they do not stand up to academic scrutiny. Simplified stereotypes attributed to Schafer (such as "nature is good, technology is bad") have often been heard, particularly within social science and cultural studies perspectives that tend to question any value-based distinctions. However, it is hard to underestimate the influence that his ideas have had over the last half century»[24].

Tale aspetto, che si traduce poi nella soluzione della riduzione del rumore, rimane uno dei maggiori temi discussi dagli studi accademici. Ciò nonostante, come delinea Francesco Menegat, la dimensione del paesaggio sonoro – e la relativa distinzione tra suoni buoni e cattivi – continua a risentire di un'influenza troppo europeista e a mantenere come punto saldo il riferimento alla prima fase della rivoluzione industriale, legandosi in tal modo ad un'immagine ancora romantica del ruolo della natura. In questo senso, l'idealizzazione verso gli ambienti acustici rurali deriverebbe da un modello di sviluppo tipicamente europeo e dai «tratti etnocentrici»[25], poi applicato come metro valutativo su territori multiculturali come proprio il nord canadese. Per questi motivi, continuare ad interpretare le nozioni apportate dai primi studi sul paesaggio sonoro come assolute, o ancora come dialettiche, riprendendo le parole di Truax, vorrebbe dire limitarsi ad un'applicazione teorica dei concetti senza valutare criticamente il progresso invece fatto dalle ricerche sul suono negli ultimi anni[26]. Anche secondo Menegat[27] la disciplina del *soundscape* include competenze percettive da estendere, oltre alle pratiche del *field recording* e del *soundwalking*, secondo un approccio più ampio al tema dell'ascolto che, ad esempio nel terreno di scambio tra arte e musica, la compositrice Pauline Oliveros affronta nella pratica del *deep listeing*[28]. Riconnettendoci ora alla prospettiva di Ruiz Arana, l'approccio cognitivista, qui declinato nella teoria della *affective listening*, appare fondamentale per delineare quella serie di strategie di intervento (*sonic placemaking*, *urban design*, *sound installation* etc.) che consentono ai ricercatori, ai progettisti, e ai "*practitioner*" della *sound art*, di rileggere l'urbano secondo stimoli diversi da quelli funzionalisti ed egemonici, avviando processi di riscrittura dell'ambiente grazie la dinamica dell'ascolto

[24] B. Truax, *Acoustic Ecology and the World Soundscape Project*, cit., pp. 22-23 [tr. it. durante tutto questo periodo degli anni Settanta, e anche molto più tardi, Schafer ha usato metafore musicali per spiegare la sua idea del "paesaggio sonoro mondiale come una composizione musicale macrocosmica" di cui tutti sono compositori. Il suo riferimento a una "messa a punto" del paesaggio sonoro rifletteva il suo approccio attivista, tanto che i critici hanno giustamente definito il suo libro "un testo prescrittivo che viene spesso definito descrittivo". Allo stesso modo, il suo uso retorico dei termini audio "hi-fi" e "lo-fi" era una strategia metaforica per comunicare queste nuove idee al pubblico, che nel bene e nel male rimane efficace ancora oggi, anche se non regge al vaglio accademico. Spesso si sentono stereotipi semplificati attribuiti a Schafer (come "la natura è buona, la tecnologia è cattiva"), in particolare nelle prospettive delle scienze sociali e degli studi culturali che tendono a mettere in discussione qualsiasi distinzione basata sui valori. Tuttavia, è difficile sottovalutare l'influenza che le sue idee hanno avuto nell'ultimo mezzo secolo].

[25] Ivi, p. 10-11.

[26] Truax definisce l'approccio originario di Shafer come un approccio "anti-rumore" inteso come "anti-inquinamento" acustico, definendo i punti di passaggio e di evoluzione dei WPS.

[27] Cfr. F. Menegat, *Soundscape: elementi per un approccio plurale e collaborativo*, cit.

[28] Di P. Oliveros si veda l'edizione italiana di *Deep listening. La pratica sonora di una compositrice*, trad. it. Timeo, Palermo 2023.

e l'ideazione di installazioni o altri interventi artistici. Per questo motivo, un contributo necessario agli studi sul passaggio sonoro è dato da ancora un'altra contaminazione disciplinare che unisce arte e tecnologia, nella finalità di sviluppare approcci tecnici e reali per migliorare l'acustica dei territori ed intraprenderne una lettura. Qui i contributi più rilevanti appaiono quelli dei *practice-led researcher* come Jordan Lacey[29] e Marcel Cobussen, impegnati da un lato a sviluppare un metodo antropologico ed etnografico e dall'altro ad analizzare tali interventi da un punto di vista scientifico e vicino all'inclusione tecnologica. Ciò che si sottolinea dall'approccio cognitivo è la necessità di trovare nuove prospettive attraverso cui leggere le sonorità dello spazio urbano, e rivalutare *oggi* – come suggerisce Cobussen[30] – l'impatto che la teoria del paesaggio sonoro ha avuto in quasi più di quarant'anni. Così piuttosto che aspirare (come le discipline scientifiche) alla riduzione dei rumori inquinanti e alla soluzione del problema della prevaricazione del rumore, oppure alla sola discussione polarizzante che oppone tra natura-industria (come le materie umanistiche) sarebbe più interessante per la ricerca accademica definire una chiave di lettura sul *soundscape* di natura estesa, capace di connettere i diversi aspetti e le diverse metodologie proponendo contestualmente delle soluzioni operative veicolate dal contatto con i territori.

2. Pratiche artistiche e strategie di intervento nello spazio urbano attraverso le tecnologie del suono

2.1. L'installazione come elemento di rottura

Il discorso sulle strategie di progettazione e rigenerazione urbana proposte dalle *sonic methodologies*[31] offre una nuova interpretazione dei principi cardine del *soundscape* veicolati, come si diceva, da un modo rinnovato di rileggere lo spazio stabilendo un legame emotivo, empirico, con le sonorità dei luoghi, con l'architettura e con le dinamiche già esistenti. A questo punto del nostro studio, si procederà con il presentare una varietà di prospettive di intervento mediate dalle pratiche artistiche e finalizzate ad attivare processi di riscrittura dei territori, attraverso strategie collaborative con le comunità. La domanda che ci poniamo è: quali possono essere i metodi di rigenerazione degli spazi veicolati dall'esperienza acustica? Riprendendo le parole di Cobussen: «So, what could and what should

[29] Cfr. per approfondire la sua figura, si rimanda al sito dell'artista e ricercatore: https://jordan-lacey.com/.

[30] M. Cobussen, *Noise, sounding art, and urban ecology*, Conference paper, 46th International Congress and Exposition on Noise Control Engineering, Hong Kong 2017. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3250210 [tr. ns. Quindi, quale potrebbe e quale dovrebbe essere il ruolo degli artisti nel percorso verso una nuova ecologia sonora?].

[31] Le metodologie sonore sono qui intese come l'insieme degli approcci pratici e tecnici che usano il suono come strumento di lettura e di riscrittura dei territori. Il nostro riferimento principale è il manuale *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, a cura di M. Bull, M. Cobussen, Bloomsbury Academic, New York-London 2021.

be the role of artists on the way towards a new sonic ecology?»[32]. In primo luogo, si inizierà il nostro percorso soffermandoci più attentamente sulla proposta di autori come Jordan Lacey, che offre da un lato una traiettoria sulla *frattura* con la staticità dei paesaggi sonori urbani, e dall'altro una visione che trova dell'*environment* sonoro il maggior metodo di rigenerazione acustica dello spazio. In sintesi, secondo Lacey[33] oltre una prima, seconda e terza fase del *soundscape* (riconducibili rispettivamente al *WSP* negli anni Settanta, al *Positive Soundscape Project* negli anni Duemila e all'istituzione del *Soundscape Approach* nella seconda metà degli stessi) si può tratteggiare una quarta fase operativa mediata da interventi artistici e installativi, che prendono carico dei processi di pianificazione urbana attraverso la creazione di opere audio connesse ai territori. La tesi, approfondita anche nel suo libro *Sonic Rupture*[34], intende riconfigurare l'esperienza sensoriale dell'ambiente a partire dalla "rottura" con gli imperativi funzionalisti dell'urbano, pur riconoscendo il rumore predominante dell'inquinamento, ma cercando di diversificare i luoghi a partire dagli stimoli relazionali, lavorando perciò nella polarità tra affettività sonora e spazio pubblico. Per Lacey, la *rottura sonica* rappresenta la strategia più efficace per riallineare un nuovo rapporto sensoriale tra lo spazio e la sua staticità quotidiana, lavorando non tanto sul problema della dominazione del rumore o del controllo acustico, ma sull'apertura e sulla creazione di nuovi punti di ascolto realizzati attraverso proposte critiche di rilettura dello spazio. Questo contesto teorico evidenzia come le installazioni costituiscano, secondo l'autore, il mezzo privilegiato per attivare la dinamica di separazione (appunto di rottura) attraverso interventi situati *site-specific* che contribuiscono alla modificazione dell'esperienza, stimolando nuove relazioni tra l'ambiente e chi lo attraversa. Spiega:

> «This is a unique approach to urban (sonic) planning that designs creative (sonic) encounters and imaginative evocations within urban space that are otherwise homogenized by functionalist imperatives. Functionalist imperatives are the repetitive everyday behaviours expressed by our bodies and urban environments that contribute to the ongoing efficiency and productivity of our cities. [...] A network of sonic ruptures consists of a multiplicity of points rather than a hierarchically managed programme. Each point is a locus of creative activity in which the relationship between creative practitioner and the sounds of the locale forms the conditions for rupture. The rupture maintains longevity as an operative sound installation, which affects ongoing dynamic relations between space, sound and social body. A sonic rupture seeks to reshape noise, which is the dominant expression of city soundscapes. As will be made clear, the rupture does not judge noise; rather, it recognizes noise as the ubiquitous environmental

[32] M. Cobussen, *Towards a "New" Sonic Ecology, presentation of the conference The Role and Position of Sounds and Sounding Arts in Public Urban Environment*, Leiden University, 29-30 November 2016, p. 13.

[33] J. Lacey, *Thoughts towards a Fourth Phase of Soundscape Research: (re)merging quantitative and artistic practice*, Conference paper, 48th International Congress and Exposition on Noise Control Engineering, Madrid 2019.

[34] J. Lacey, *Sonic Rupture. A Practice-led Approach to Urban Soundscape Design, Bloomsbury Academic*, New York-London 2016.

condition of the urban that must be diversified if the contemporary city is to afford creative encounters»[35].

In questo senso l'installazione si inserisce nelle strategie di progettazione legate al rimodellamento delle sonorità dei luoghi e del loro paesaggio, come snodo o punto di "crisi" per la creazione di un ambiente diversificato. Tra gli esempi che pone l'autore, egli afferma che già l'esperienza di Neuhaus a Time Square, costituisce un esempio noto di mediazione, che in quel caso veniva veicolato dai principi della musica sperimentale e dai metodi dell'elettroacustica[36]. Altri due aspetti che si ritrovano nella creazione di installazioni sonore urbane possono risiedere, secondo questa analisi, nell'enfatizzare i principi fisici della risonanza, come nei lavori del collettivo O+A[37], o nell'esaltazione dei suoni elementari da parte delle sculture sonore di Harry Bertoia. Secondo Lacey, una cifra tipica di questi esempi è la loro affinità con il paesaggio da cui provengono, poiché rielaborano le sonorità che sono già presenti nell'ambiente, come anche nel caso di *Harmonic Bridge* di Bill Fontana o in quello de *Le Cylindre Sonore*[38] di Bernhard Leitner. A partire dalla sua pratica, Lacey inoltre approfondisce tre strade attraverso cui accedere alla dinamica di rottura[39] che coincidono con: la traduzione dell'atmosfera (*translating ambiance*), grazie alla quale si trasportano gli strati uditivi già presenti *in situ* rimodellandone gli aspetti estetici, la progettazione acustica biofilica (*biophilic sound design*), che integra un ascolto allargato agli elementi naturali-vegetali presenti nel luogo, e le modalità di ascolto più-che-umano (*more-than-human listening*), che coinvolgono aspetti legati alle sonorità minime come per esempio quelle elettroacustiche degli esseri vegetali. Tuttavia, ciò che risulta centrale della riflessione di Lacey è l'idea di usare i mezzi della "rottura sonica" per riconsiderare la vecchia definizione di *soundscape* in favore di un'implicazione che prevede sia la dinamica dell'affettività sia il legame con la dimensione ambientale. Egli unisce quindi i fattori prodotti dall'installazione a quelli suscitati dalla

[35] J. Lacey, *Sonic Rupture*, cit., p. 26 [tr. it. Si tratta di un approccio unico alla pianificazione urbana (sonora) che progetta incontri creativi (sonori) ed evocazioni fantasiose all'interno dello spazio urbano, altrimenti omogeneizzato da imperativi funzionalisti. Gli imperativi funzionalisti sono i comportamenti quotidiani ripetitivi espressi dai nostri corpi e dagli ambienti urbani che contribuiscono all'efficienza e alla produttività delle nostre città. [...] Una rete di rotture sonore consiste in una molteplicità di punti piuttosto che in un programma gestito gerarchicamente. Ogni punto è un luogo di attività creativa in cui il rapporto tra il professionista creativo e i suoni del luogo costituisce le condizioni per la rottura. La rottura mantiene la longevità come installazione sonora operativa, che influenza le relazioni dinamiche in atto tra spazio, suono e corpo sociale. Una rottura sonora cerca di rimodellare il rumore, che è l'espressione dominante dei paesaggi sonori urbani. Come verrà chiarito, la rottura non giudica il rumore, ma piuttosto lo riconosce come la condizione ambientale onnipresente dell'urbano che deve essere diversificata se la città contemporanea vuole permettersi incontri creativi].

[36] Cfr. Lacey, *Sound Installations for the Production of Atmosphere as a Limited Field of Sound*, in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., pp. 315-325.

[37] Cfr. di nuovo R. Belgiojoso, *Costruire con i suoni*, cit., che rappresenta per noi una prima guida per un approccio pratico alla costruzione di spazi urbani sensoriali attraverso i principi dell'acustica.

[38] Cfr. J. Lacey, *Sound Installations for the Production of Atmosphere as a Limited Field of Sound*, cit., p. 316.

[39] J. Lacey, *Sonic Placemaking: Three approaches and ten attributes for the creation of enduring urban sound art installations,* in "Organised Sound", XXI, n. 2, 2016, pp. 147-159.

relazione "emotiva" con i territori. Per questo motivo, l'ambiente sonoro (il paesaggio) non è più visto come sfondo, come *background* passivo – come "*-scape*" – ma come campo di relazioni dinamiche. Così "la rottura" permette di rileggere il *soundscape*, piatto, generico, statico, secondo nuove dinamiche sensoriali e uditive portare – in questo caso – proprio dall'installazione. In tal senso, spiega l'autore, si può parlare di *affective sonic ecologies*, ovvero di *ecologie sonore affettive* che mettono al centro della dinamica percettiva il corpo dell'uditore e gli stimoli prodotti dall'ambiente circostante. Il problema dell'installazione, in questo contesto, è dunque interpretato al di là del suo aspetto estetico o propedeutico alla riduzione del rumore, ma come un processo critico di lettura degli spazi attraverso l'esperienza artistica. Infatti, tra le metodologie di pianificazione urbana gestite con gli strumenti dell'acustica rimane prevalente un approccio tecnico-ingegneristico maggiormente orientato alla gestione e all'analisi del paesaggio sonoro. Tale prospettiva si concentra sulla riduzione delle sorgenti di rumore, sulla modifica dei percorsi di propagazione e sulla valutazione dell'impatto acustico, privilegiando aspetti quantitativi rispetto a quelli esperienziali o percettivi[40]. In sintesi, ciò che si delinea è la possibilità di uscire da un solo approccio canalizzato favorendo proposte pratiche sulle forme di rigenerazione dei territori, fondate su metodi multidisciplinari e integrati che coinvolgono anche l'esperienza artistica e l'affettività dei luoghi.

2.2. Mappe sonore, *soundwalk* e protocolli

Secondo Salomé Voegelin[41], sarebbe necessario riflettere sulla possibilità di realizzare una *metodologia pratica* che combini insieme diversi aspetti delle teorie del suono e che, in altri termini, leghi la cosiddetta *sound art* a strategie di intervento e di progettazione collaborativa, riattivando i processi partecipativi alla città. In questo ambito si inserisce lo strumento della mappatura, che consiste nella creazione di cartografie sonore volte a collezionare e, al tempo stesso, archiviare la varietà dei paesaggi acustici. Secondo Voegelin, tuttavia, tale pratica andrebbe reinterpretata per dar vita a una concreta esperienza di "scrittura dei territori": un approccio che non si limiti ad "afferrare" i luoghi categorizzandoli in processi rigidi, ma che li apra a stimoli sensoriali, includendo anche quegli elementi fatti di connessioni più vaghe e sottili; rappresentati ad esempio da testimonianze orali, da sonorità di sfondo o da racconti della vita privata. Il problema aperto dalle metodologie sonore è perciò quello di creare una conoscenza dei luoghi di tipo esperienziale, andando a eliminare quella visione verticistica relativa all'immissione di prodotti estetici "dall'alto" che non si allineano con il territorio. Più in generale, per sviluppare nuovi modi di convivenza con la *città sonica*, come la definisce Cobussen, sarebbe necessario ripristinare le dinamiche di partecipazione e di ascolto, i principi di risonanza, ma anche i processi d'azione comunitaria fondati sull'interazione con il contesto e talvolta mediati, come

[40] A. Lex Brown, *The sonic environment in urban planning, environmental, assessment and management*, in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., p. 217-233.

[41] Cfr. S. Voegelin, *Sonic Methodologies of Sound*, cit., pp. 275-276. Il riferimento dell'autrice è alle teorie del margine riportate dalle estetiche post-umaniste di Rosi Braidotti.

sostiene anche Elena Biserna, persino da pratiche di occupazione, di camminata e di conquista dei luoghi pubblici, come nel caso dell'azione di Giuseppe Chiari condotta per la rassegna *Campo Urbano*[42]. Tornando alle principali metodologie di intervento, tra queste rientra anche la *soundwalk* intesa come strumento per l'attraversamento dello spazio e finalizzato alla sua più profonda conoscenza. Come prassi, essa mette le sue radici già nei primi processi avviati con il WSP e tematizzati da Westerkamp, che assumono la camminata come metodo di ricerca privilegiato. Contestualmente in ambito artistico, essa si lega alle poetiche situazioniste ma anche alle prime sperimentazioni di Neuhaus nella New York degli anni Sessanta[43]. Sebbene la passeggiata d'ascolto possa essere interpretata secondo una pluralità di approcci, laddove la finalità sia quella di avviare un'analisi mediata dalla percezione estetica, è possibile individuare una struttura di base definita da parametri e caratteristiche sequenziali specifiche[44]. Tra questi si annoverano, ad esempio, la definizione preliminare del percorso e la scelta di un "leader", lo svolgimento dell'attività in gruppo, o la predisposizione di metodi comunicativi convenzionali tra i partecipanti coerenti con l'osservanza del silenzio come condizione necessaria per l'attivazione delle dinamiche di ascolto *in situ*. In funzione di questa finalità analitica, si possono inoltre adottare dei "protocolli"[45] che permettono di guidare l'esperienza e di tradurre l'ascolto soggettivo in una mappatura oggettiva del paesaggio sonoro.

All'interno di questa sequenza è possibile altresì distinguere alcune fasi ricorrenti: la composizione del gruppo di lavoro per la *soundwalk*, la sua preparazione attraverso un'introduzione curata dai "leader" e, infine, la creazione di un momento di discussione collettiva dedicato alla condivisione dei suoni percepiti durante l'attività. Oltre a questi criteri guida l'analisi del territorio secondo i principi della *soundwalk* e finalizzata alla composizione di una mappa acustica del sito, è sostenuta dalle indicazioni fornite dalle linee guida ISO 12913[46]. Questa specifica serie normativa definisce e rende confrontabili i

[42] Cfr. E. Biserna, *Ambulatory Sound-Making: Rewriting, Reappropriating, 'Presencing' Auditory Spaces*, *in The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., pp. 297-314.

[43] Cfr. E. Biserna, *Sound Walks. Mobilità, arte, suono, spazio urbano*, Tesi di Dottorato in Studi audiovisivi: Cinema, Musica e Comunicazione, relatori Quaresima L., Università degli Studi di Udine, anno accademico 2011-2012. Della stessa autrice si veda la raccolta più vasta: E. Biserna (a cura di), *Going Out. Walking, Listening, Soundmaking*, Q-O2, Bruxelles, 2023.

[44] Cfr. J. L. Drever, *Listening ad Methodological Tools: Sounding, Soundwalking, Methods*, in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., pp. 599-613.

[45] Si veda: P. Dökmeci, F. Aletta, M. Frost, I. Garcia, M. Galuszka, *COST short term scientific mission: training course on soundscape analysis: soundwalk, recordings, analysis and listening tests*, in "Acoustics 2012", Nantes 2012 e anche F. Aletta, C. Guattari, L. Evangelisti, F. Asdrubaldi, T. Oberman, J. Kang, *Exploring the compatibility of "Method A" and "Method B" data collection protocols reported in the ISO/TS 12913-2:2018 for urban soundscape via a soundwalk*, in "Applied Acoustics", v. 155, 2019.

[46] La serie ISO 12913 nasce dall'esigenza, emersa con la crescente applicazione del concetto di *soundscape* in contesti urbani e culturali, di disporre di un quadro metodologico condiviso capace di garantire coerenza terminologica e comparabilità tra studi diversi. Pubblicata dall'International Organization for Standardization (ISO), la serie propone linee guida unificate per definire, raccogliere e analizzare i dati relativi al paesaggio sonoro, favorendo l'integrazione tra valutazioni percettive (soggettive) e parametri acustici/psicoacustici (oggettivi). Cfr. E. Thompson, *The Soundscape of Modernity*, Cambridge (MA), MIT Press, 2002.



Figura XXI. Jack Harvie-Clark, Apex Acoustics Ltd, esempio di campagna di misurazione *soundscape* condotta con protocolli *soundwalk* e microfoni binaurali (Head Acoustics). Originariamente pubblicata come Figura 8.10. In: U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes. A Guide to Listening for Landscape Architecture and Urban Design*, Routledge, New York/London 2024, courtesy gli autori.

parametri acustici e psicoacustici da adottare durante le campagne di analisi, fornendo riferimenti universali applicabili a diversi contesti. Per procedere alla campionatura e alla catalogazione dei suoni necessari alla creazione della mappa, la fase di ascolto condiviso viene integrata da un protocollo di raccolta dati. Questo prevede la somministrazione in tempo reale di appositi questionari volti a misurare i fattori psicoacustici, analizzando parametri quali la piacevolezza, la pertinenza dei suoni rispetto all'ambiente e l'influenza del contesto. In quest'ottica, la *soundwalk* si configura come una pratica collaborativa in cui il coinvolgimento diretto degli utenti permette di incrociare i parametri oggettivi (i suoni campionati) con la percezione soggettiva dei fenomeni acustici fornita dai partecipanti all'attività **[fig. XXI]**. Tale metodologia mira a far emergere l'unicità del paesaggio sonoro e le reazioni emotive scaturite dall'interazione tra persone e luogo. I dati raccolti non solo definiscono l'identità del sito, ma individuano anche le potenzialità di miglioramento dell'area. Queste informazioni diventano fondamentali nella fase successiva di progettazione, orientando interventi di natura urbanistica, ingegneristica o installativa *site-specific*. Secondo Ruiz Arana, tale metodologia di analisi può rappresentare il primo approccio sistematico per una rigenerazione dei territori. L'autrice sottolinea come le camminate eseguite con metodologia ISO costituiscano solo la fase fondativa per la raccolta dei dati, che va integrata con una contestualizzazione più profonda rispetto all'ambiente. Tale approccio definisce pertanto una traiettoria di coinvolgimento funzionale alla fase valutativa, che precede l'elaborazione progettuale dei futuri interventi. La metodologia integrata in questo caso prevede la sinergia con la disciplina dell'ingegneria acustica, poiché la strutturazione dei questionari e l'analisi delle fonti psicoacustiche affondano le proprie radici in un ambito di studi scientifici e di ricerca applicata, strettamente connesso all'impiego di tecnologie avanzate come i microfoni binaurali. Scrive l'autrice:

> «Within the *soundscape approach*, guided soundwalks are the methodology for data collection. Participants fill in questionnaires or carry out interviews at key points along the walks, and binaural

acoustic measurements are also taken to extract acoustic indicators (e.g., sound pressure level) and psychoacoustic indicators (i.e., sharpness tonality, roughness and functional strengths)»[47].

Questa prima lettura permette di strutturare quello che l'autrice definisce un *inventario*, ovvero un *archivio del paesaggio sonoro* (o una *sound map*) che raccoglie i suoni campionati durante l'attività partecipativa. Secondo questa prospettiva, la progettazione di interventi urbani che utilizzano il suono come motore di rigenerazione si articola in tre passaggi fondamentali: una prima fase di inventario e mappatura del sito, dedicata alla creazione dell'archivio tramite le operazioni di campionatura; una seconda fase di caratterizzazione del paesaggio sonoro, elaborata in laboratorio attraverso specifici strumenti di analisi; e una terza fase volta a individuare le opportunità progettuali che scaturiscono dall'indagine condotta sul luogo. In tale orizzonte, la risemantizzazione dei territori mediata dall'acustica trova il suo fondamento in un approccio relazionare, dove momenti d'indagine come la *soundwalk* diventano essenziali per integrare il rilievo tecnico con l'esperienza diretta del contesto.

2.3. Tecnologie di registrazione: i microfoni binaurali

In particolare, la prima fase di analisi, propedeutica alla costruzione dell'archivio o della mappa, può essere realizzata attraverso l'integrazione di strumenti tecnologici. In questo contesto, le tecniche di registrazione binaurale vengono impiegate come dispositivo di mediazione per la raccolta, la valutazione e l'archiviazione dei dati in tempo reale alla *soundwalk*. A questo punto, prima di proseguire l'analisi sulle strategie di progettazione urbana proposte dalle *sonic methodologies*, appare opportuno tracciare alcuni brevi cenni sullo sviluppo di tali dispositivi. L'intento è quindi quello evidenziare il costante dialogo tra arte e *media*, confluito oggi nella ricerca di nuovi approcci tecnologici applicati alla cosiddetta "urbanistica sonora"[48]. In primo luogo, tra le diverse prospettive culturaliste sull'evoluzione dei *medium* acustici[49], appare di particolare interesse quella delineata da Gascia Ouzounian. Secondo

[47] U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes*, cit., p. 58 [tr. ns. Nell'ambito dell'*approccio soundscape*, le passeggiate sonore guidate costituiscono la metodologia utilizzata per la raccolta dei dati. I partecipanti compilano questionari o conducono interviste in punti chiave lungo il percorso e vengono effettuate anche misurazioni acustiche binaurali per estrarre indicatori acustici (ad esempio, il livello di pressione sonora) e indicatori psicoacustici (ovvero nitidezza tonale, ruvidità e intensità funzionale)].

[48] Cfr. G. Ouzounian, *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, The MIT Press, Cambridge-London 2020.

[49] I riferimenti principali per quanto riguarda l'approccio culturalista che studia l'evoluzione delle tecnologie di registrazione si rimanda ai testi di J. Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, London 2003, in cui l'autore offre una prospettiva storico-critica sull'evoluzione dei sistemi di riproduzione sonora, oppure T. Patterson, *Instrument for new music: Sound, technology and modernism*, University of California Press, Oakland, California 2015, dove si conduce l'analisi da una prospettiva più inerente alla musicologia; oppure di interesse è il testo di J. Pigott, *Material Systems Kinetic Sound Art and STS* in H. Borgdorff, P. Peters, T. Pinch (a cura di) *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*, Routledge, New York 2019, in cui l'ingresso della tecnologia nelle arti sonore è collegata ai primi esperimenti di arte e

l'autrice, l'impiego dei sistemi tecnologici nelle pratiche contemporanee è strettamente interconnesso allo sviluppo dell'ascolto binaurale. Quest'ultimo, insieme alla spazializzazione nella musica elettronica e all'affermazione dell'installazione come linguaggio artistico, ha favorito una convergenza tra l'ambito della ricerca scientifico-ingegneristica e quello della sperimentazione artistico-musicale. A questo proposito, nel suo saggio *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, Ouzounian ripercorre una sorta di "archeologia" dell'ascolto binaurale, mettendo in risalto anche svolte significative come, ad esempio, la creazione del primo modello di localizzazione sonora microfonato *Oscar* (1930 circa), realizzato nei Bell Laboratories e poi integrato nei sistemi di riproduzione musicale e orchestrale. Ad oggi tali microfoni sono pienamente incorporati nei metodi di produzione artistica, rappresentando uno strumento di grande sofisticazione tecnica per l'analisi *soundscape*, per la composizione di tracce di *soundscape composition* e per l'attivazione di dinamiche percettive difficilmente intercettabili attraverso le tecniche di registrazione tradizionali. Infatti, rispetto ai sistemi stereofonici convenzionali, limitati alla riproduzione sul piano orizzontale, la tecnologia binaurale ambisce a restituire l'integralità dell'esperienza uditiva ambientale, includendo le dimensioni di distanza, altezza e profondità. Tale fedeltà è resa possibile dalla capacità degli strumenti di inglobare le funzioni di trasferimento legate alla morfologia del corpo (*Head-Related Transfer Functions*), simulando le trasformazioni acustiche prodotte dalla testa, dal busto e dai padiglioni auricolari. In questo senso, la possibilità di registrare e di riprodurre l'ambiente acustico attraverso dispositivi ad alta fedeltà permette, nella nostra prospettiva, di avviare processi di *scrittura sensoriale dei territori*, assumendo la dimensione acustica come strumento di conoscenza a più livelli in grado di incamerare anche vibrazioni altrimenti poco udibili.

Nelle metodologie sonore, l'integrazione tra dispositivi tecnologici avanzati e approcci partecipativi al *soundscape* delinea un nuovo orizzonte per la pianificazione urbana, in cui l'indagine acustica è sostenuta sia da processi collaborativi sia dall'integrazione delle tecnologie. Tuttavia, parlare oggi di "nuove tecnologie" significa anche riconoscere il recente cambiamento relativo alle forme di utilizzo e all'evoluzione dei *medium*. Se nella postmodernità i mezzi tecnologici erano ancora legati a forme analogiche, o a sistemi di rappresentazione associativa – intendendoli come strumenti usati per le finalità specifiche dell'esperienza artistica – nella contemporaneità più attuale questi sono mutati in strumenti di interazione tra i corpi, producendo un tipo di "mediazione" finalizzata alla restituzione verosimile del reale. È dunque opportuno contestualizzare il discorso sulle tecnologie attraverso due prospettive differenti. Da un lato, vi è una visione più storica legata al primo discorso sulla medialità nelle arti, sviluppata nel contesto teorico tedesco con autori come Weibel e orientata a un'analisi dei *media* come sistemi culturali e comunicativi; mentre dall'altro, emerge una prospettiva più recente che guarda alle tecnologie come strumenti "corporei" finalizzati al miglioramento dell'esperienza situata dell'utente. In questo quadro del tutto nuovo, e a tratti problematico, la tecnologia incarna un mezzo per la restituzione di un ambiente virtuale, immersivo e circostanziale in cui il soggetto può agire in

scultura cinetica. Infine, una ricostruzione è data seguendo la prospettiva e l'evoluzione del *sound design* da T. Gibbs, *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*, AVA Academia, Lausanne 2007, pp. 12-39.

modo consapevole[50]. Riportando tale scenario nell'applicazione diretta delle *sonic methodologies*, le nuove interfacce binaurali possono comprendere sistemi di ascolto che operano su scale e livelli di fruizione differenti, relativi proprio alla collocazione del soggetto all'interno dello spazio. Dal punto di vista tecnico, l'acquisizione a doppio canale si avvale di dispositivi specifici a seconda delle necessità di rilievo. Nel caso dell'analisi estetica del *soundscape*[51], le "teste artificiali" (o manichini antropometrici), ad esempio, costituiscono uno strumento estremamente valido per le campagne di misurazione. Come indicato dai protocolli ISO, in questo caso il dispositivo viene posizionato all'altezza media dell'apparato uditivo umano, permettendo di replicare fedelmente la percezione dell'utente. Parallelamente, un'alternativa al sistema di microfonazione fisso sono i dispositivi di ripresa *in-ear* o le cuffie sensoriali indossabili (*wearable audio devices*), che restituiscono un'esperienza sensoriale complessivamente più dinamica.

3. Acustiche della città: voce, *agency* e spazi marginali

3.1. Per un ascolto allargato del *soundscape* (voci della città)

Tornando ora alla prospettiva offerta dall'approccio collaborativo al *soundscape*, come osserva Ruiz Arana, per sviluppare una metodologia che rifletta anche una *valutazione affettiva* e non esclusivamente oggettiva è necessario recuperare il concetto di ascolto nella sua articolazione: come affetto, come comunicazione e come valutazione estetica. Secondo questa visione, solo l'integrazione di queste tre dimensioni e di un ascolto più profondo unito a quello analitico può consentire una comprensione accurata del paesaggio sonoro e del territorio urbano. Per arrivare a una visione unitaria è quindi necessario uscire fuori dalla sola spinta oggettiva della prima fase di analisi (quella della raccolta dati) per connettersi con una serie di caratteristiche che fanno capo alla storia del luogo e delle comunità, e a peculiarità meno visibili connesse al legame con l'ambiente e con l'eredità culturale. Sostiene l'autrice:

> «Landscapes can tell the stories of communities and places, of how those places came into being, how natural and cultural processes have shaped them and how they are inhabited. Landscapes hold past narratives and current narratives. Narratives that can be read and deciphered through fieldwork, by spending time in a place, and through a desktop review of maps, reports and policies. The act of reading the landscape includes unravelling the atmospheric qualities of a place, the communities who inhabit it and have shaped it, and past and present natural processes that have also molded it. Through reading, we

[50] Questa traiettoria di ricerca è studiata e approfondita dal gruppo *Acoustic and Cognitive Spaces* dell'IRCAM (STMS - Sciences et Technologies de la Musique et du Son). In particolare, si rimanda a: I. Viaud-Delmon, O. Warusfel, *From ear to body: the auditory-motor loop in spatial cognition*, in "Frontiers in Neuroscience", v. 8, 2014. Lo studio analizza come l'integrazione tra sistemi di spazializzazione sonora e movimento corporeo ridefinisca i processi di cognizione spaziale e il senso di presenza del soggetto nell'ambiente. Per ulteriori dettagli sulle linee di ricerca del team, si veda: https://www.ircam.fr/recherche/equipes-recherche/espaces-acoustiques-et-cognitifs.

[51] Ovvero, nel caso di un'analisi di primo grado finalizzata alla campionatura.

evaluate how these cultural and natural processes relate to a place's physical and atmospheric characteristics and experience. In the process, we uncover the character and identity of a place and seek opportunities for transformation»[1].

Le indagini sui paesaggi sonori urbani, infatti, possono essere integrate anche dallo studio di sonorità ambientali nascoste o stratificate, alle quali si può accedere convocando un grado di ascolto più profondo rispetto a quello estetico. Come spiega Ruiz Arana queste possono corrispondere, ad esempio, alle memorie sedimentate del territorio, alle storie delle comunità che lo hanno abitato e alle diverse trasformazioni del paesaggio avvenute nel tempo. Attraverso l'attivazione di un tipo di ascolto emotivo (appunto affettivo) è allora possibile far rientrare nel *soundscape* anche la storia dei luoghi, modellata dalle forme e dagli ambienti che lo hanno attraversato. In tal senso, l'autrice parla dell'opportunità di trasformare i territori a partire dall'avvio di pratiche che possano intervenire non solo per la costruzione di processi analitici, ma anche per la riscoperta di esperienze acustiche a cui si può accedere con un approccio sensoriale. Contestualmente, le ricerche scientifiche sullo studio del *soundscape* affiancano alla valutazione analitica i processi attivati dalle interviste (*narrative interviews*[2]) o dal coinvolgimento diretto delle comunità. Per questo, un metodo più innovativo:

«proposes a general protocol for conducting narrative interviews, which typically take place off-site and aim at gathering more qualitative data and deepen the experts' understanding of the context. In particular, [this method] it is mainly targeted for residents who are familiar with the soundscapes of the areas being investigated and consequently adopts a larger temporal framework and relates to soundscape being ''recalled in memory"»[3].

Così per l'analisi sul *soundscape* sembrerebbe importante includere una pluralità di aspetti relativi anche alla memoria privata dei residenti, che possono allo stesso modo essere coinvolti nei processi di

[1] Ivi, p.95 [tr. ns. I paesaggi possono raccontare le storie delle comunità e dei luoghi, di come questi luoghi sono nati, di come i processi naturali e culturali li hanno plasmati e di come sono abitati. I paesaggi racchiudono narrazioni passate e narrazioni attuali. Narrazioni che possono essere lette e decifrate attraverso il lavoro sul campo, trascorrendo del tempo in un luogo e attraverso una revisione documentale di mappe, relazioni e politiche. L'atto di leggere il paesaggio comprende lo svelamento delle qualità atmosferiche di un luogo, delle comunità che lo abitano e lo hanno plasmato, e dei processi naturali passati e presenti che lo hanno modellato. Attraverso la lettura, valutiamo come questi processi culturali e naturali si relazionano con le caratteristiche fisiche e atmosferiche di un luogo e con l'esperienza che se ne fa. In questo processo, scopriamo il carattere e l'identità di un luogo e cerchiamo opportunità di trasformazione].

[2] F. Aletta, C. Guattari, L. Evangelisti, F. Asdrubaldi, T. Oberman, J. Kang, *Exploring the compatibility of "Method A" and "Method B" data collection protocols reported in the ISO/TS 12913-2:2018 for urban soundscape via a soundwalk*, cit., p. 191.

[3] *Ibidem* [tr. ns. propone un protocollo generale per lo svolgimento di interviste narrative, che solitamente si svolgono fuori sede e mirano a raccogliere dati più qualitativi e ad approfondire la comprensione del contesto da parte degli esperti. In particolare, (questo metodo) è rivolto principalmente ai residenti che hanno familiarità con i paesaggi sonori delle aree oggetto di indagine e, di conseguenza, adotta un arco temporale più ampio e si riferisce al paesaggio sonoro "richiamato alla memoria"].

mappatura o di archiviazione acustica dei contesti urbani. Pertanto, come propone Leandro Pisano[4], un ulteriore paradigma di interazione con i territori potrebbe essere legato alla creazione di mappe sonore intese però come archivi collettivi, che tengono conto da un lato dei mutamenti dello spazio e dall'altro delle eredità culturali relative alla trasformazione dei luoghi nella modernità. In questa prospettiva, allargare l'ascolto analitico stimolando una relazione affettiva con lo spazio, permetterebbe di rivalutare l'uso della cartografia come "metodologia sonora" affiancando all'iniziale utilità della mappatura anche la costruzione di archivi comunitari per il recupero di forme acustiche coerenti, ad esempio, alla narrazione del territorio da parte degli utenti, o al recupero di testimonianze sull'evoluzione della città. Scrive Pisano:

> «quando una narrazione di un territorio e delle sue memorie viene declinata ad un livello acustico, attraverso il richiamo a diverse storie disperse nel tempo e nello spazio, un'intera comunità può essere coinvolta in questo processo, riattivando un approccio sonoro al territorio stesso e generando la possibilità di confrontarsi con la storia secondo un'altra prospettiva, che consenta di leggerne i suoi lati nascosti»[5].

Di conseguenza, si può sostenere che un possibile percorso di risemantizzazione e di rigenerazione del tessuto sonoro urbano possa essere veicolato anche dall'attenzione al contesto spaziale e situazionale. Secondo questa luce, lo studio della musicalità dei luoghi, della loro evocazione, non passerebbe solamente dall'analisi comparativa, ma anche attraverso il recupero delle memorie, delle storie che i luoghi trattengono e delle voci che abitano gli spazi. In tal senso, l'oralità si può inserire come un altro strumento per leggere lo spazio, raccogliere le sue memorie sommerse e costruire forme di archivi basati sulla riscrittura "emotiva". In questa metodologia integrata, le pratiche di ascolto condiviso, unite a una progettazione collaborativa per il *soundscape*, si configurano come strumenti capaci di restituire il paesaggio urbano nella sua complessità acustica e capacità narrativa, coinvolgendo inoltre strategie di rigenerazione culturale[6] che guardano all'interazione di più professionalità coinvolte nei sistemi di progettazione. Dunque, solo attraverso un ascolto profondo e condiviso, capace di connettere saperi artistici, scientifici e sociali, si possono progettare interventi *site-specific* nei quali il suono è convocato non soltanto come oggetto di analisi, ma anche come strumento di accesso per una nuova lettura del territorio. Abbracciando l'idea di un ascolto "allargato", il ruolo dell'artista – rievocando la domanda di Cobussen – può essere quello di partecipare all'ideazione di proposte operative finalizzate ad evidenziare una connessione empirica con l'ambiente, avviando contestualmente anche processi di rigenerazione "dal basso" alla cui base vi è la valorizzazione della memoria e la permanenza (degli artisti, dei ricercatori) sul luogo per la creazione di processi di relazione. Continuando su questa linea, sarebbe necessario provvedere non tanto alla creazione di un

[4] Cfr. L. Pisano, *Nuove geografie del suono, Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Meltemi, Milano 2017.
[5] Ivi, p. 98.
[6] Si rimanda al *Paragrafo* dedicato.

progetto da *immettere* all'interno del contesto, ma far fronte alla garanzia di una continuità: alla cui base vi è la formulazione di un rapporto sincero e autentico con il territorio da parte degli artisti e l'impegno di una riflessione più profonda sulla natura dell'ambiente in cui si sceglie di intervenire. Non a caso Cobussen parla di due grandi visioni relative alla città di oggi, da un lato vi sono i promotori di città ad alta tecnologia, con sistemi innovativi e *hi-tech* che rispondono ai criteri di progresso e sostenibilità e, dall'altro, vi sono coloro che mettono in discussione la predominanza di questi piani chiedendosi se saranno mai a "misura d'utente"[7]. Per questi motivi leggere il paesaggio sonoro come una "somma" di elementi permette di includere e di attivare anche processi più sottili (e forse meno invasivi) legati al recupero della memoria privata, riattivando un tessuto di voci e di esperienze che altrimenti andrebbe disperso.

3.2. *Agency* sonora

A partire da questo modello integrato, è possibile portare avanti una riflessione sull'uso della voce come strumento di riconoscimento della collettività. Da un punto di vista più inerente allo sviluppo dei linguaggi contemporanei, la ricerca sulla vocalità si inserisce in un contesto di pratiche già avviate dalla tradizione artistica e musicale, che ne hanno slegato la sola vicinanza con la costruzione sintattica della parola, lavorando sull'elemento vocale come *medium* autonomo e indipendente dalla lingua[8]. È però con l'emergere delle nuove forme di mobilitazione sociale e politica nate a cavallo degli anni Novanta[9] che la ricerca sulla performatività acustica ha intersecato anche una riflessione più ampia sull'*agency* e sull'ascolto, contestualizzando l'uso della voce per il recupero di uno spazio di rappresentazione[10]. In questa visione, la parola diventa portatrice di un'istanza sociale, mantenendo la sua vicinanza sia ai contesti di militanza sia agli aspetti meno visibili seppure inseriti nella dimensione sonora e dominante dell'urbano. In questo campo di ricerche, una tematizzazione sul concetto di *sonic agency*[11] è offerta

[7] M. Cobussen, *Towards a 'New' Sonic Ecology*, cit., pp. 9-10.

[8] Nostri riferimenti sono A. C. Guidi, F. R. Oppedisano, *Il corpo della voce. Carmelo Bene Cathy Berberian Demetrio Stratos*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 aprile-30 giugno 2019), lacobellieditore, Roma 2019; F. Gallo, *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Mimesis, Milano 2022, in particolare alle pp. 97-112; e anche P. Fameli, *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, Campanotto Editore, Udine 2014.

[9] Per una lettura delle pratiche di militanza connesse al panorama della *sound art* si rimanda a: C. Lane, *Gender, Intimacy, and Voices in Sound Art Encouragements, Self-Portraits, and Shadow Walks*, in Cfr. S. K. Groth, H. Schulze (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, Londra-New York, Bloomsbury Academic, 2020 pp. 198-212; oppure S. Stewart, *Inquiring into the Hack. New Sonic and Institutional Practices by Pauline Oliveros, Pussy Riot, and Goodiepal*, in Ivi, pp. 237-258.

[10] Cfr. B. LaBelle, *Giustizia acustica ascoltare ed essere ascoltati*, Nero edizioni, Roma 2023. Per una lettura più approfondita si rimanda all'originale in lingua *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*, Bloomsbury, New York-London 2021.

[11] B. LaBelle, *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, The MIT Press, Cambridge 2018.

dall'artista e teorico Brandon LaBelle. Egli definisce la capacità di agire e di articolare processi di significazione a partire dall'ambiente, come:

> «a support structure for emancipatory practices, inserting into the sphere of dominant power an acoustics of social becoming and according to the rhythms and resonance that listening and being heard evoke»[12].

In tal senso la vocalità, interpretata in relazione al paradigma dell'*angecy*, può essere usata per attivare forme di emancipazione nella prospettiva di rivendicare esistenze, molteplicità e chiavi di lettura connesse ai territori secondo i "ritmi" che questi manifestano e negoziano. In particolare, il paradigma si configura anche attraverso forme e strutture uditive (o narrative) capaci di abilitare racconti e rivendicare l'esistenza di voci minori. Secondo questa dinamica, è possibile considerare l'acustica al di là delle sue caratteristiche strettamente scientifiche e materiali, considerandola piuttosto secondo implicazioni culturali e proprietà emotive, sociali e affettive. LaBelle propone infatti di rileggere i fondamenti teorici e oggettivi della disciplina all'interno di più ampie prospettive culturali, considerando *psicoacustica*, *bioacustica* e *acustica sociale* secondo il divenire della sfera urbana e delle sue differenti ecologie. Per questo motivo, interpretandola come l'insieme delle proprietà sonore dell'urbano, si può considerare il *soundscape* come un sistema "influenzabile" dall'*agency*, richiamando anche un'apertura sulle forme di *engagement* e di inclusione dell'*altro* nei racconti e negli spazi della città. In questa visione è quindi opportuno contestualizzare la dimensione estetica del suono in un'unione del suo aspetto materiale e simbolico, ovvero secondo una lettura che interpreta l'ambiente in relazione ai corpi che lo vivono e che lo attraversano. La dinamica estesa di un'*acustica sociale* consente alle comunità di muoversi all'interno dei luoghi, vivendo la città non solo come "frontiera" ma anche come risorsa in cui trovare nuovi corpi, altre voci e altre storie, risignificando la geografia e lo sguardo funzionalista tipicamente definito dai progetti urbani in favore di un approccio integrato e intersezionale. Seguendo l'analisi proposta dall'artista, l'ascolto può infine riassegnare senso ai luoghi, attraverso una visione dell'*agency* intesa come mezzo di conquista per uno spazio di riconoscimento allo stresso tempo politico e identitario. In questa maniera l'attenzione sulla vocalità, pensata come forma di risonanza, si apre al dialogo anche con ipotesi narrative decentrate. Scrive:

> «La mia voce, ad esempio, può costituire un fondamento d'accoglienza, può amplificare l'urgenza di determinate questioni e consentirci di riflettere sui gesti e sulle pratiche che modellano le tonalità esistenti; può modulare le armonie negli ambienti in cui ci troviamo e influire sui rumori già presenti, contribuendo o meno alla diffusione di certi significati»[13].

[12] Ivi, p. 21 [tr. ns. una struttura di supporto per pratiche emancipatorie, inserendo nella sfera del potere dominante un'acustica del divenire sociale e secondo i ritmi e la risonanza che l'ascolto e l'essere ascoltati evocano].

[13] B. LaBelle, *Giustizia acustica ascoltare ed essere ascoltati*, cit., p. 34.

In sintesi, ciò che si profila è un uso della voce come mezzo di accoglienza per realtà più liminali, funzionale anche per ripristinare snodi narrativi e conferire un aspetto diverso agli spazi che si abitano. In un passaggio del suo scritto *Acoustic Territories*, LaBelle afferma che il corpo, risintonizzato attraverso questa visione "incarnata" dell'ascolto, può partecipare ad una lettura "esperienziale" della città[14]. Questa si fonda su un'intimità con il rumore dei luoghi, con le voci che li custodiscono, riconnettendosi, in tal modo, con una storiografia *non scritta* e che spesso rimane priva di traccia archivistica[15]. Attraverso questa convocazione dell'ascolto come paradigma culturale e affettivo, il corpo si apre alla ricerca di una "nuova" cartografia urbana[16] fatta di un tessuto relazionale in cui esso stesso diviene mediatore emotivo del paesaggio sonoro. Egli parla, inoltre, di *giustizia acustica* come l'esigenza di ri-distribuire i termini di attenzione culturale proprio a partire dalle voci più flebili, ma anche da quei territori che si vivono nella quotidianità e di cui si può avere nuova consapevolezza con grado più alto di percezione corporea. Qui l'orecchio può sollevare un *appello* all'immaginazione storica, spiega l'artista, necessario per integrare la lettura dell'ambiente con quello che vi è sepolto al suo interno[17]. Riprendendo le parole di LaBelle: «l'acustica va dunque considerata non solo in termini di suono e di udibilità, ma piuttosto come un'esperienza dell'ascolto e del suono in senso più ampio», essa «comincia, a questo punto, a profilarsi come un paradigma di pensiero, un fondamento epistemologico»[18] che si pratica per muovere il sottile, i frammenti e i vuoti del territorio. In questo modo l'ascolto, il dialogo (la memoria privata, la propria biografia e quella degli altri) si allinea e si intreccia con la dimensione collettiva e sociale, trasformando la città in uno spazio acustico complessivo e multiforme.

3.3. Ascoltare la città e i paesaggi dello scarto

A questo punto come prima considerazione possiamo affermare che una nuova e più pertinente lettura sullo spazio pubblico potrebbe essere veicolata dall'attivazione di processi dialogici – da un modo rinnovato di leggere i temi del *soundscape*, dell'acustica e dell'oralità – recuperando anche un tessuto di voci e memorie apparentemente "silenti" che però restano nel luogo e nelle sue sedimentazioni temporali. In questo contesto, le pratiche artistiche che si fondano sul principio dell'ascolto – come

[14] B. LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, Columbia University Press, New York-London 2010.

[15] Ivi, pp. 107-108.

[16] Cfr. *ibidem*.

[17] Cfr. Ivi, pp. 105-107. Si riporta l'originale: «The auditory then may lend dynamic appeal to the historical imagination to not only fixate on archival pages, but to supplement such reading with a sense for what is buried within, for history is also made concrete through initial articulations, interactions, frictions, and the vibrations of bodies, voices, movements, and their expressiveness», p. 108 [tr. ns. L'udito può quindi conferire un fascino dinamico all'immaginazione storica, consentendole non solo di concentrarsi sulle pagine d'archivio, ma anche di integrare tale lettura con la percezione di ciò che vi è racchiuso, poiché la storia si concretizza anche attraverso le prime espressioni, le interazioni, gli attriti e le vibrazioni dei corpi, delle voci, dei movimenti e della loro espressività].

[18] B. LaBelle, *Giustizia acustica ascoltare ed essere ascoltati*, trad. it. Nero edizioni, Roma 2023, p. 33.

quelle analizzate da LaBelle – possono offrire un modello alternativo di progettazione, dove la città viene pensata nelle sue fragilità: tra corpi ibridi, presenze inattese e storia privata. L'idea di recuperare un'*agency* sonora permetterebbe di porre in questa condizione di risonanza anche gli stessi aspetti personali di chi ha vissuto gli ambienti prima del loro assegno alla realtà attuale. In secondo luogo, anche da un punto di vista coerente con le strategie di progettazione, scrive l'urbanista Giorgio Teggi, bisognerebbe provvedere alla costruzione di esperienze meno legate al concetto di opera come elemento scultoreo-decorativo e più fondate «sulla riscrittura della memoria, di quella remota e di quella quotidiana che si stratifica giorno per giorno»[19]. Capovolgendo allora l'idea che le città siano solo luoghi di produzione o specchio delle ambizioni funzionaliste, è possibile interrogare il paesaggio sonoro tentando di udire e di convocare non solo i rumori e i segni antropici del progresso (il rumore, l'inquinamento, il traffico) ma soprattutto le testimonianze o i sedimenti della trasformazione urbana; ovvero i vuoti, i *residui* (gli scarti, gli esiti) di tale evoluzione.

Ad esempio, nella città post-fordista e post-capitalista – fatta di resti della produzione, di spazi abbandonati e di luoghi interstiziali – i metodi di valutazione acustica connessi ad un ascolto allargato e alle strategie di intervento, possono includere processi di recupero della memoria storica a partire dal recupero del "rimosso", e dunque dai "buchi" mancanti all'interno dello spazio e dell'immaginario collettivo. Oppure, nel caso di spazi interstiziali, ambienti naturali incolti o spazi riconquistati dalla vegetazione, come sostiene Ruiz Arana[20], è possibile spostare l'attenzione acustica sulle estetiche della biodiversità, come proprio quelle derivate dai paesaggi selvatici post-industriali, connettendo questo tipo di ascolto della sfera pubblica in relazione al progetto incolto della natura, all'esperienza o ai ricordi passati di chi vive o ha vissuto quegli spazi nella loro funzione originale. Un esempio significativo è rintracciabile nel progetto di ricerca *Recomposing the City*[21] condotto da Ouzounian, Sarah Lappin e John Bingham-Hall nel cui contesto si sono esplorate le sonorità acustiche di ambienti residuali come edifici abbandonati, periferie, o contesti più liminali. Qui l'attenzione è posta sugli echi delle voci perdute, sull'amplificazione dell'acustica che si riflette negli spazi dismessi nella città di Beirut, o nei relitti industriali, ma anche sui rumori degli incessanti programmi di ricostruzione nati in seguito alle parentesi post-belliche o ai grandi piani di ripresa e di ricostruzione. Di fatto, le pratiche artistiche contemporanee hanno spesso valorizzato ciò che è tradizionalmente ritenuto marginale. Questo processo di recupero riguarda non solo la storia e il tessuto sonoro delle realtà popolari, temi centrali nella ricerca elettronica e musicale[22] ma anche, le voci delle società marginalizzate e quelle delle

[19] G. Teggi, *Rigenerazione e pratica artistica* in A. Rinaldi, G. Teggi (a cura di), *Rigenera. Per la città di domani*, Maggioli 2018, p. 49.

[20] Cfr. U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes*, cit., p. 45.

[21] Si rimanda al sito: https://www.recomposingthecity.org e alla pubblicazione di G. Ouzounian, *Stereophonica. Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2020, in particolare ai *Capitoli* 7 e 8.

[22] Si pensi ad esempio al lavoro di Alvin Curran sulla Roma trasteverina e sul recupero dei suoni della vita quotidiana (i rumori del carcere di Regina Coeli o quelli delle bombole del gas di Campo dei fiori) cfr. A. Curran *Permesso di soggiorno*, in D. Tortora, *Alvin Curran: Live in Rome*, ed. Die Schachtel, Milano 2010, pp. 202-238.

periferie. Come scrive anche Pisano, nel caso (per esempio) di «città fantasma, cimiteri sepolti, miniere in disuso e campi vuoti»[26] l'uso di sistemi integrati all'analisi *soundscape* può contribuire nel decostruire la prospettiva "estrattiva" del progresso in favore di un grado più "vitale" della realtà sociale, dato – anche qui – dalla collaborazione con le comunità[27]. È in queste aree residuali, negli spazi industriali o nei "paesaggi dello scarto", che si possono attivare processi di ascolto e di immedesimazione tra memoria privata e collettiva, al fine di trovare una nuova urbanità, fondata su processi di cura, di ascolto e di coabitazione attivando una riflessione sull'eredità storica, industriale e, talvolta, coloniale. Scrive su questo aspetto Pisano:

> «appressarsi attraverso la pratica dell'ascolto ai territori, agli spazi, agli ambienti prelude alla possibilità di "sentire" i processi liberali di esclusione negli spazi urbani, periurbani e rurali. In questo senso, il suono svela la propria potenza epistemologica in senso postcoloniale, portando in emersione le dinamiche asimmetriche di possesso ed accumulazione, di esclusione e marginalizzazione costruite dal sistema capitalista»[23].

Usare il suono come mediatore di una conoscenza permetterebbe di accedere e di ricontestualizzare una pluralità di elementi nascosti o poco "visibili", sollecitando l'attivazione di flussi residuali connessi alle periferie urbane. In tal senso la richiesta dei nostri paesaggi sarebbe quella di iniziare a spostare l'attenzione fuori dal *logos*, e cioè fuori dalla sola spinta analitica, problematizzando invece l'acustica e l'ascolto, come suggerisce LaBelle, in senso più ampio e nelle sue molteplici accezioni. In questo modo, è possibile avviare percorsi e forme di partecipazione alla città mediati dal contatto diretto con il territorio, nella finalità di recuperare un bagaglio di memorie che restano, nel caso del progetto industriale, ad esempio nei quartieri operai, nei relitti fordisti e in tutti quegli altri spazi originariamente ideati per una divisione sociale e produttiva. L'idea di includere nei processi di rigenerazione degli spazi residuali ex-industriali anche l'eredità minore di chi ha vissuto il luogo prima della sua attuale fine o destinazione, potrebbe di conseguenza costituire un passo importante per una nuova lettura dei "paesaggi dello scarto", dal momento che i nuclei urbani di matrice fordista e post-fordista, oltre ad essere disseminati in molti luoghi del Paese, costituiscono anche una testimonianza fisica della sua trasformazione tecnica avvenuta nel dopoguerra. Pertanto, ascoltare la città in prospettiva contemporanea può anche includere processi di recupero della memoria storica, a partire proprio dalle "assenze", dai vuoti urbani, dagli spazi lasciati dall'industria, avviando così processi realizzati sì sul territorio ma anche *con* il luogo, con l'ambiente e con i suoi custodi. Come afferma Cesare Pietroiusti in merito ai processi di rigenerazione degli ex edifici industriali, il recupero delle testimonianze private non può che costituire «un valore aggiunto» o una «moltiplicazione di

[23] L. Pisano, *Nuove geografie del suono*, cit., p. 66.

opportunità»[24] per i nuovi usi che si intendono fare dello spazio, connettendosi quindi uno strato di lasciti e di esperienze che altrimenti sarebbe rimosso. Continua Pietroiusti:

> «sono convinto che una via possibile sia invece entrare nei luoghi, prima della loro ristrutturazione, esplorare la loro memoria, cercare di avere accesso ai significati che custodiscono, e fare qualcosa per rendere pubblici i risultati di tale esplorazione»[25].

[24] C. Pietroiusti, *Memoria ed esperienza dei luoghi* in G. De Finis (a cura di) *Rome. Nome plurale di città*, cit., p. 276. L'analisi di Pietroiusti è fatta in questo caso sul Museo Macro di Roma, ex birreria Peroni, anch'essa opera d'archeologia industriale, ma è tuttavia applicabile anche a questo contesto.
[25] *Ibidem*.

Sezione III. L’ex Mattatoio di Testaccio. Prospettive storico artistiche, tra linguaggi performativi, musicali e forme della rigenerazione

Capitolo V. Presentazione del caso di studio

1. Un'introduzione sull'assegnazione istituzionale degli spazi

In questa *Sezione* della ricerca si procederà con l'analisi delle forme di rigenerazione del Mattatoio di Testaccio avviate tra anni Settanta e anni Novanta, con lo scopo di evidenziale la pluralità dei modelli e delle pratiche che si sono messe in atto tra forme più istituzionali e autogestite. In primo luogo, si inizierà introducendo il caso di studio attraverso un approfondimento sugli interventi di restauro e di recupero che hanno permesso di riaprire istituzionalmente il luogo al pubblico e alla città, attraverso il processo avviato nel 2000 con il Piano Urbano Ostiense-Marconi[1] (PUOM) e la prospettiva, ancora attuale, della *Città delle Arti*. Da un punto di vista storiografico, come noto, il Mattatoio[2] è stato progettato da Gioacchino Ersoch tra la fine del 1880 e l'inizio del 1890 in sostituzione dei vecchi spazi per la mattazione collocati a Piazza del Popolo. Nel pieno della sua attività produttiva il bacino di lavoratori contava più di mille persone, tra funzionari, operai, addetti alla vendita e alla pulizia delle carni. Lo spazio è stato definitivamente dismesso nell'agosto del 1975 a seguito dell'istituzione di un nuovo Centro Carni su Via Palmiro Togliatti. Dopo la chiusura gli ambienti rimasero formalmente chiusi fino agli anni Duemila e i lavoratori furono tutti trasferiti, già dal settembre dello stesso anno, al nuovo Centro nella periferia est di Roma. Il vecchio macello, dalla seconda metà degli anni Settanta, fu dunque immobile sia in termini di operatività che di assegnazione istituzionale, diventando così un altro confine del Rione XX: esteso nel triangolo delimitato tra il Tevere, Via Galvani e Via Marmorata. La connotazione urbana del Testaccio è quella di un luogo ben circoscritto, considerato originariamente escluso dal resto della città, nella sua prima formulazione di distretto industriale, per far fronte a una specializzazione produttiva del territorio e creare un agglomerato industriale di facile delimitazione. Nel passaggio che storicamente viene connotato come seconda rivoluzione industriale, la classe operaia

[1] Cfr. U. Marroni, *Roma. La rigenerazione dei quartieri industriali: il progetto urbano Ostiense-Marconi*, Ponte Sisto, Roma 2017. Per uno storico degli avvenimenti e delle modifiche si rimanda anche al sito: http://www.urbanistica.comune.roma.it/progetti-urbani/.

[2] Il complesso industriale è diviso nelle due grandi sezioni tra Mattatoio e Campo Boario, ovvero tra gli spazi per la mattanza e quelli per il mercato. Con i piani regolatori del 1873 e del 1891 si sistematizza la zona per la costruzione dello stabilimento, per iniziare i lavori nel 1888 ed essere inaugurato nel '91. Per una panoramica storica relativa all'inserimento del polo all'interno dell'Ostiense e ai processi di modifica si veda E. Torelli Landini, *Roma. Memorie della città industriale. Storia e riuso di fabbriche e servizi nei primi quartieri produttivi*, Palombi Editori, Roma 20007, in particolare le pp. 51-76; e a G. Franco, *Il Mattatoio di Testaccio a Roma. Costruzioni e trasformazioni del complesso dismesso*, Edizioni Librerie Dedalo, Roma 1998, pp. 19-22. Una ricognizione storica degli interventi architettonici è fatta per l'Archivio Urbano Testaccio, progetto di F. R. Stabile, L. Farroni e F. Careri, cfr. http://aut.uniroma3.it/. Per visionare il progetto originale dell'architetto si rimanda a G. Ersoch, *Il Mattatoio e Mercato del Bestiame - Costruiti dal Comune negli anni 1888-1891*, Progetto per il Comune di Roma, Roma 1891; e G. Ersoch, *Roma: il nuovo mattatoio e mercato del bestiame*, Tip. Edit. S. Bernardino, Siena 1894.

era infatti spesso assoggettata ai quartieri popolari, distinti – secondo la lettura gramsciana della società fordista[3] – dal resto della città sulla base di una divisione socioeconomica. Sin da subito, l'inserimento del Mattatoio nel Testaccio, e la relativa creazione di case e lotti popolari[4], hanno contribuito nel dare una forte connotazione al Rione, tutt'oggi definito da un'impronta storica e dalla presenza della struttura del vecchio macello all'interno dei suoi ambienti. A causa del suo sviluppo originario, attualmente l'immagine che il Testaccio restituisce è quindi quella di un quartiere centrale ma del tutto periferico, spesso definito come *periferia storica* per delineare un contrasto con la periferia esterna e moderna; segnata dall'aumento demografico e dall'ampiamento "gentrificato" della città avvenuto nella più recente contemporaneità. Testaccio è tuttavia solo uno dei numerosi casi di ex quartieri operai radicati all'interno dei centri urbani mutati a seguito della deindustrializzazione avvenuta tra anni Settanta e Ottanta. Si pensi, ad esempio, a Lingotto a Torino, a Bicocca a Milano, ma anche a Cornigliano a Genova, o Porto Marghera per Venezia.

Per affrontare il tema del recupero delle ex aree industriali in Italia, sarà necessario aspettare gli anni Novanta quando anche grazie al Decreto Fontana (1994), tra tutti, si iniziò a sollevare il problema amministrativo della rigenerazione urbana[5]. È anche a cavallo di quegli anni che il Comune di Roma avvia le prime fasi per il recupero degli ambienti del Mattatoio, quando l'idea del "restauro" del vecchio polo si colloca nella progettualità più ampia del piano di riqualificazione PUOM, finalizzato alla rifunzionalizzazione dell'intero distretto operaio dell'Ostiense. Tale progetto, era definito dal riuso adattativo degli edifici industriali e dall'integrazione dei resti architettonici per scopi e funzioni pubbliche. Il progetto intendeva recuperare il patrimonio dell'archeologia industriale per conferire un nuovo carattere morfologico all'intera zona. Il processo di riqualificazione venne formalmente discusso dall'amministrazione capitolina già dai primi anni Novanta, per poi trovare sua definitiva formalizzazione tra il 1999 e il 2000 con la redazione del piano. Il PUOM è stato poi oggetto di un significativo aggiornamento tra il 2003 e il 2005[6]. Proprio in questa fase si consolida l'idea di una *Città delle Arti* per il Mattatoio, concepita come un nuovo polo per la cultura e l'artigianato a Roma[7]. Parallelamente, nell'ambito dei medesimi accordi di programma, veniva stabilita la riconversione di altre strutture dell'area Ostiense, quali i Mercati Generali e la Centrale Montemartini, che insieme alla

[3] Cfr. C.S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, cit., pp. 116-119.

[4] La realizzazione del quartiere popolare, industriale e operaio avviene a partire dal 1883 e si concluse nel 1919 con l'intervento dell'Istituto Case Popolari in sostituzione dell'imprenditoria privata. Cfr. F. R. Stabile, *Testaccio, il quartiere operaio di Roma Capitale: dal 1870 agli interventi dell'Istituto per le case popolari*, Quasar, Roma 2023.

[5] Su questo tema cfr. D. Vianello, *ad vocem*, *Aree dismesse* in G. Lupatelli, A. De Rossi (a cura di) *Rigenerazione urbana. Un glossario*, cit., pp. 22-23.

[6] Cfr. in particolare l'atto: Comune di Roma, Dipartimento VI, *Progetto Urbano Ostiense Marconi. Inquadramento Urbanistico - Relazione Generale*, aggiornamento marzo 2004 (ed. orig. marzo 2003), Prot. n. 2534 del 08/01/04, a cura di G. Farina e G. Lantieri.

[7] Il riferimento nell'atto di cui sopra è alla delibera: Comune di Roma, Consiglio Comunale, *Deliberazione n. 125 del 24 luglio 2000: Indirizzi generali per il programma di riusi del complesso dell'ex Mattatoio ed indirizzi al Sindaco ai sensi dell'art. 20 dello Statuto Comunale per la sottoscrizione di un Accordo di programma ex art. 3 della L. 15 dicembre 1990*, n. 396, Prot. n. 536 del 03/04/2000.

progressiva cessione di immobili industriali all'Università degli Studi Roma Tre, ha delineato un modello di recupero basato su scopi museali, didattici e istituzionali. Tale approccio, consolidato dalle concessioni per la sede operativa della Sovrintendenza Capitolina e per le facoltà universitarie, ha reso l'area dell'Ostiense un caso studio di rilievo europeo nel campo della rigenerazione urbana costituendo di fatto un esempio[8]. È in questo contesto che prende forma il piano di riutilizzazione del Mattatoio, definendone le funzioni generali, i criteri di riuso e sottoscrivendo l'ingresso dell'Università Roma Tre all'interno del Testaccio. La prima forza istituzionale ad abitare gli spazi riconvertiti fu il Dipartimento di Architettura[9], con il primo restauro di uno dei grandi macelli avvenuto tra il 1999 e il 2000 dopo la manifestazione pubblica della Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo[10], svolta negli spazi dell'ex macello. Il recupero del Padiglione 7 fu realizzato operativamente da Insula Architettura e Ingegneria[11] e dal supporto scientifico di Paolo Desideri, Francesco Cellini e Luigi Franciosini.

Gli stessi hanno successivamente avviato il piano di riqualificazione degli altri padiglioni destinati agli ambienti di studio, in particolare del padiglione 15[12] e 2b[13]. Il secondo intervento di recupero strutturale è stato realizzato da Massimo e Gabriella Carmassi (di Insula Arch. e Ing.) per i padiglioni della Pelanda dei Suini. Nel 2002, altri due locali dell'ex Mattatoio furono assegnati per la seconda sede del MACRO e vennero inizialmente denominati *MACRO Future* e in seguito *MACRO Testaccio* avviando una progettazione e un restauro specifico per scopi artistici ed espositivi[14]. Già da questo momento il Mattatoio inizia ad assume l'aspetto di un centro culturale, di ambizione pari a quelli già presenti in contesti europei. Il restauro per la Pelanda è stato inoltre realizzato in collaborazione con Risorse per Roma e con il contributo di Luciano Cupelloni[15] insieme a Carmassi. L'intervento, progettato tra il 2002

[8] Cfr. O. Wetterberg, *M. Nyström, The university as regeneration strategy in an urban heritage context: the case of Roma Tre* in A.a. V.v., *Co-curating the City. Universities and urban heritage past and future*, UCL Press, UK 2022; R. D'Ascanio, S. Ombuen, A.L. Palazzo, *Università e Città. L'insediamento di Roma Tre nel quadrante Ostiense*, in G. Mangialardi, M. Massari (a cura di), *L'università pubblica italiana per città e territori. Politiche, casi e pratiche*, "Working Papers. Urbanit", v. 18, Bologna, 2024, pp. 49-69; ma anche S. Rossi, *Roma Tre al Mattatoio. Il riuso del Padiglione ex laboratori sanitari per la Facoltà di Architettura* e A. Passeri, *Le Vetrerie Riunite Bordoni oggi Rettorato e Facoltà di Giurisprudenza di Roma Tre*, entrambi in E. Torelli Landini, *Roma. Memorie della città industriale. Storia e riuso di fabbriche e servizi nei primi quartieri produttivi*, cit., rispettivamente alle pp. 74-76 e 191-195.

[9] Attualmente i padiglioni in uso all'Università Roma Tre sono: 4 (Direzione, uffici amministrativi/didattici, laboratori informatici); 2b (Aule Labò e Nicolini); 8 (Aule Musmeci, Nervi, Zorzi, Morandi, Libera, Moretti, Ridolfi, Montuori e aula docenti); 7 (Aule Ersoch, Magni, Sabbatini, De Renzi, Pirani); 15a (Aula studenti, laboratorio modelli e prototipi); 9e (Biblioteca di area delle arti "E. Mattiello"); 17 (Laboratori di illuminotecnica e meccanica delle strutture). Cfr. F. R. Stabile, *Il Dipartimento di Architettura nell'ex Mattatoio di Testaccio*, Dipartimento Di Architettura, Pubblicazione dell'Ateneo, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2020.

[10] Si approfondirà in seguito.

[11] Si rimanda alla pagina riassuntiva del progetto: https://www.insulainrete.it/facoltà di architettura/.

[12] Cfr. il progetto: https://www.insulainrete.it/mattatoio pad. 15/.

[13] Cfr. https://www.insulainrete.it/mattatoio pad. 2b/.

[14] Cfr. M. Mulazzani, *Recupero Conservazione Riuso. Un centro culturale nel Mattatoio di Roma*, Electa, Milano 2010; e M. Mulazzani, *Il restauro dell'ex Mattatoio del Testaccio a Roma*, Electa, Milano 2010.

[15] Cfr. L. Cupelloni, *Il Mattatoio di Testaccio*, Gangemi Editore, Roma 2001; L. Cupelloni, *"Mattatoio Città delle Arti" conoscenza, interpretazione, innovazione*, in E. Torelli Landini, *Roma. Memorie della città industriale. Storia e riuso di*

e il 2007, viene portato a termine per la sua ultima finalizzazione a funzioni "museali", tra il 2007 e il 2010[16]. In seguito, dal gennaio 2018, dopo una riorganizzazione delle istituzioni culturali di Roma Capitale, la gestione degli spazi dell'ex Mattatoio (La Pelanda e i Padiglioni 9a e 9b) è stata affidata all'Azienda Speciale Palaexpo, che ha ridenominato il polo espositivo, nel suo complesso, sotto l'unica nominazione di *Mattatoio*, mantenendo dunque una connessione con la sua funzione originaria rievocata nel nome. Successivamente, sempre per mano di Cupelloni, inizia una nuova procedura di ripristino dei padiglioni, che avvenne nel 2004 per la riconversione degli spazi destinati alla Città dell'altra Economia[17] (CAE): inizialmente concepita come luogo per il mercato equosolidale e oggi centro di diverse iniziative all'interno dei cui spazi sono presenti più realtà associative e imprenditoriali. Dell'area relativa alla CAE fanno parte le vecchie Pese del Bestiame – funzionali alla procedura di pesatura da effettuare nel passaggio che conduceva gli animali dall'area del mercato a quella dei macelli – le tettoie e le pensiline, costruite dopo l'opera di Ersoch (1928). Infine, sempre con Cupelloni, si è proceduto al recupero della parte inutilizzata del Campo Boario da sistematizzare per la seconda sede dell'Accademia di Belle Arti di Roma, arrivata negli spazi del Mattatoio nel 2011[18]. In questa area trovano luogo i laboratori multimediali e didattici, inseriti all'interno di quelli che erano i grandi spazi per l'esposizione del bestiame e i vecchi fienili per l'approvvigionamento alimentare. Il progetto relativo all'apertura dei Fienili è stato invece portato a compimento solo di recente, nel 2024, contribuendo ad alimentare la visione e la prospettiva futura di creare nel Mattatoio la *Città delle Arti*[19].

Una nuova fase di rigenerazione è stata infatti avviata nel 2022 per la riqualificazione delle aree esterne e dei restanti padiglioni dismessi, includendo specificamente: il restauro della facciata d'ingresso, dell'opera scultorea relativa alla tauromachia e dei muri perimetrali, insieme alla rifunzionalizzazione dei Padiglioni per il recupero dei vecchi frigoriferi e la creazione di un centro sulla fotografia[20]. Complessivamente, con questa ulteriore evoluzione si è reso attuativo il disegno originale

fabbriche e servizi nei primi quartieri produttivi, cit., pp. 69-73; e anche le schede progettuali e i relativi riferimenti https://www.lc-architettura.com/macro-future-al-mattatoio-di-testaccio-in-roma/; http://www.lc-architettura.com/mattatoio-di-testaccio-a-roma-la-pelanda-dei-suini/.

[16] Cfr. P. O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-201*, Laterza, Bari 2012, p. 411. Si rimanda inoltre alla scheda realizzata dal Ministero: https://censimentoarchitetturecontemporanee/.

[17] Cfr. L. Cupelloni, *Mattatoio Città delle Arti*, in "Recupero e conservazione", N. 70, anno XII, luglio-agosto 2006, p. 48-55; M. Locci, *La Città dell'Altra Economia*, in "AR", n. 82, anno XLIV, marzo-aprile 2009, pp. 14-17 e il progetto di L. Cupelloni https://www.lc-architettura.com/index.php/2005-2007-citta-dellaltra-economia-allex-mattotoio-di-testaccio-in-roma/.

[18] Per approfondire gli aspetti tecnici e progettuali: https://www.lc-architettura.com/index.php/2004-nuova-sede-dellaccademia-di-belle-arti-di-roma-allex-mattatoio-di-testaccio/.

[19] Cfr. gli articoli di D. Maida, *L'Ex Mattatoio a Roma diventa una "Città delle Arti". Con la nuova sede dell'Accademia*, in "Artribune", 17 novembre 2022; e M. Pietropaoli, *Verso la Città delle Arti di Roma: la rigenerazione dell'Ex-Mattatoio di Testaccio,* in "Artribune", 6 maggio 2024.

[20] I lavori interessano dunque i padiglioni: 27a, 28b, 2a, 3 (a, d, c), 9c, 9b, e 12 (a,b). Si rimanda agli atti e alle relative procedure per l'avvio dei restauri: https://www.comune.roma.it/web/it/trasparenza-tutti-i-progetti.page?contentId=PRG1069263; e anche alla pagina dedica ai http://www.urbanistica.comune.roma.it/66-dipartimento/trasformazione/uo-citta-storica/lavori-in-corso/.

della Delibera 125/2000 contribuendo alla modificazione dello spazio anche grazie i nuovi finanziamenti pubblici del PNRR, che hanno permesso di portare avanti il restauro degli spazi fino ad ora non adeguati. Questa nuova fase, al centro di un grande interesse sia da parte dei cittadini che della stessa amministrazione, è stata presentata in diversi momenti di divulgazione, aprendo, ad esempio, anche ad attività convegnistiche[21] con i tavoli di progetto. Queste talvolta hanno incluso la partecipazione diretta di architetti e di altri delegati, già coinvolti negli anni precedenti per i processi di restauro, come Cellini, l'ex Sindaco Rutelli, o Marroni (promotore del PUOM e oggi delegato alla valorizzazione del Mattatoio per il progetto della *Città delle Arti*) con altri specialisti del settore. Come accennato, questa recente fase di sistematizzazione si pone l'obiettivo di rendere "operativo" il disegno di nuovo polo culturale per la Capitale, inserendo anche nuove forme gestionali e spazi espositivi. Ad esempio, nel 2025 è stata istituita la Fondazione Mattatoio di Roma Capitale[22]. Questo nuovo ente nasce dalla collaborazione tra il Comune di Roma e l'Università degli Studi Roma Tre con l'obiettivo di trasformare definitivamente il complesso di Testaccio in un polo multifunzionale.

Più in generale, l'idea di fare del complesso *una città nella città* accompagna da sempre la storia del luogo da dopo la sua dismissione, ritrovandosi in diversi appellativi: come la *Città della Musica* negli anni Settanta, con la volontà di costruire l'Auditorium, o la *Città del Video* per gli anni Ottanta, quando il Foro Boario era utilizzato per la proiezione di corti e film nell'Estate Romana, o ancora la *Città della Scienza e della Tecnica*, al momento in cui vi fu l'idea di realizzare lì l'omonimo Museo[23]. Di riflesso, il parallelismo di una "città dentro la città" si ritrova anche nella visione innovativa e "dal basso" lanciata dalla Scuola Popolare di Musica di Testaccio – al Mattatoio dagli anni Novanta – di unire alla *Città delle Arti* anche l'ipotesi di valorizzare una *Città dei Suoni*[24], sottolineando dunque, già qui, una pluralità dello stesso ambiente, abitato da più luoghi e spazi tra istituzionali e non-istituzionali. In tal senso il progetto della Fondazione si radica in un contesto costellato da diverse forme di associazionismo, che rimangono al Mattatoio nelle loro diverse assegnazioni e che si inseriscono operativamente a pieno in questo nuovo orizzonte. In sintesi, i processi di recupero architettonico e amministrativo, qui brevemente accennati, evidenziano una storia di rigenerazione urbana decisamente lunga e dilazionata negli anni, specialmente se si tiene conto del grande periodo di "vuoto" accaduto tra la chiusura e il Duemila, che appare come statico ma che in realtà è stato accentratore di numerose esperienze che hanno saputo intercettare i linguaggi della sperimentazione artistica contemporanea. Dalla dismissione la rovina

[21] In ordine i maggiori con i rispettivi riferimenti: Convegno del 16 novembre 2022, https://www.uniroma3.it/articoli/roma-tre-dallex-mattatoio-alla-citta-delle-arti-una-delle-maggiori-opere-di-recupero-urbanistico-nella-capitale/; Convegno del 25 marzo 2024, https://www.architettiroma.it/il-mattatoio-riqualificazione-e-rifunzionalizzazione-del-complesso-architettonico/; Convegno del 11 aprile 2025, *Giubileo del Mattatoio 1975-2025*, disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=DUh2M3xj_GE.

[22] Si veda: https://www.comune.roma.it/web/it/notizia/nasce-fondazione-mattatoio-roma.page; e anche https://www.comune.roma.it/web/it/notizia/fondazione-mattatoio-di-roma-citta-delle-arti-firmato-atto-costitutivo.page.

[23] Anche questi aspetti verranno approfonditi di seguito.

[24] Cfr. https://www.scuolamusicatestaccio.it/corso/citta-delle-arti-e-dei-suoni/.

industriale è diventata teatro di azioni politiche e partecipate, estese a tutti i decenni dagli anni Settanta di Duemila, intersecando anche traiettorie minori della storiografia ancora ai margini della ricerca performativa e musicale[25].

Seguendo invece la narrazione che tiene conto dei meccanismi strutturali di recupero degli spazi, è possibile evidenziare come l'occasione data dal grande Piano di Ripresa Nazionale sia stata fondamentale per trovare le risorse economiche all'avvio dei lavori, necessari per recuperare gli ultimi padiglioni ancora fatiscenti. Dall'altra parte, è opportuno discutere su questa prospettiva di rigenerazione anche alla luce dei modelli culturali che veicolano i grandi processi di riconversione urbana. In tal senso, la *Città delle Arti*, che ora si propone di radunare in un'unica amministrazione gestionale le realtà istituzionali presenti nel Mattatoio, guarda da un lato – come più volte hanno ricordato Andrea T. Zevi, il Sindaco Gualtieri e Marroni nei diversi contesti di promozione – all'esempio del *Matadero* di Madrid, con l'ambizione di diventare un polo artistico di Roma; e dall'altro a un modello già noto di imprenditoria, veicolato dall'accentramento di un *cluster* culturale a traino di un piano di rigenerazione urbana[26]. Tuttavia, tali modelli, come si è evidenziato, presentano diverse problematicità se non connessi e radicati all'interno del loro contesto territoriale e di origine. Infatti, alle forze istituzionali presenti nello spazio si sommano una serie di nuclei, entrati nel luogo molto prima dei piani di rigenerazione istituzionali. Tra queste realtà ricordiamo: la, già citata, Scuola Popolare di Musica di Testaccio, il Centro Anziani Testaccio (il primo a fare il suo ingresso), l'Associazione Senzaconfine, il centro socio-cultuale curdo Ararat e il centro polivalente Villaggio Globale, pienamente inserito nell'area del Campo Boario. Attualmente, a più di vent'anni dalla prima fase di riassegnazione degli edifici, il luogo rimane quindi connotato da un'identità multiforme, delineata dalla presenza di diversi attori e realtà esistenti ognuna con differenti obiettivi, necessità e risorse. La situazione attuale rimane però significativa di una trasformazione. Allo stesso tempo torna necessario riflettere sulla possibilità di integrare al progetto pubblico il contributo delle realtà presenti ed inserite nel territorio. Anche la disciplina stessa dell'architettura, in merito al tema della rigenerazione urbana, sembra guardare a un rinnovamento di tale genere, con interventi, afferma Federico Della Puppa, preferibilmente «meno focalizzati sulla mera rigenerazione fisica e più ancorati a una visione sociale e integrata dei sistemi di relazione esistenti nel territorio stesso»[27]. Risulta dunque tutt'oggi prioritario definire una strategia che sappia affiancare al consolidamento dei padiglioni la salvaguardia di un'eredità immateriale, recuperando quella "memoria minore" capace di restituire identità multiple e vitalità al complesso. Per questo motivo, una possibile apertura in merito al tema potrebbe essere quella – suggerita anche da Evans[28] – di affiancare ai processi "fisici" anche percorsi storiografici finalizzati al

[25] Ci si soffermerà nei prossimi *Capitoli* sulla ricostruzione degli eventi.

[26] Cfr. G. Evans, *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration*, cit., pp. 122-123.

[27] F. Della Puppa, *ad vocem*, *Fabbriche*, in G. Lupatelli, A. De Rossi (a cura di) *Rigenerazione urbana. Un glossario*, cit., p. 100.

[28] Si veda ancora G. Evans, *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration*,cit.,e il terzo modello di rigenerazione culturale precedentemente analizzato.

recupero di storie marginali, enfatizzando il ruolo documentale della rovina grazie alla ricostruzione di testimonianze storiche e alla valorizzazione delle relative eredità archivistiche. Sotto questa prospettiva, una forma di rigenerazione potrebbe comprendere l'avvio di nuovi processi critici e storiografici, che includono (anche) strategie espositive, spazi di dialogo e di ascolto reale dei bisogni delle comunità, da scambiare insieme alle realtà del posto, calandosi nelle loro visioni e abbracciandone le prospettive.

2. Rileggere il passato industriale attraverso le fonti

Nel tentativo di recuperare parte dell'immaginario connesso al Mattatoio nella sua funzionalità produttiva prima della dismissione, è possibile guardare alla documentazione iconografica conservata negli archivi istituzionali che presenta alcuni esempi di fotografia storica non autoriale tesa a sottolineare i processi di lavorazione mutati negli anni **[fig. 1-2]**. Solo in poche ricorrenze si ha una produzione d'autore come, ad esempio, nel caso delle fotografie d'epoca, risalenti ai primi anni del 1890, eseguite da Giuseppe Primoli, in cui l'attenzione è posta sui lavoratori e sugli gli ambienti da poco aperti (1891-1895). Come afferma Lamberto Vitali, la fotografia di Primoli può infatti considerarsi come un'anticipatrice del *reportage*, proprio per la sua natura di calarsi negli spazi popolari del contesto urbano. Il fotografo, scrive Vitali in riferimento a questa sua attitudine:

> «si mescola al popolo minuto e lo ritrae nella vita di ogni giorno, documentando i mestieri più umili – barbieri all'aperto, scrivani pubblici, caprai, lustrascarpe, venditori ambulanti di cerini, di dolciumi, di giocattoli da pochi soldi, di immagini sacre, e selciaroli, figurinai, spazzini, rigattieri, acrobati, osti di periferia, agliari, vetturini»[1].

Nelle immagini scattate al Mattatoio **[fig. 3-6]** si ritrae la Roma operaia, incarnata dalle figure dei lavoratori impegnati nel trasporto delle carni, nella sistemazione del bestiame, evidenziando dunque l'aspetto ancora rurale dell'intero complesso e del suo ambiente di lavoro. Spostando l'analisi sulla fotografia pubblica di natura documentale, un corpo di materiali si ritrova in ambito giornalistico per la testate della rivista "Capitolium", ovvero il mensile fondato da Filippo Cremonesi sulle attività municipali di Roma, edita dal 1925 al 1976. Tra i diversi numeri della rivista, il primo articolo inerente al Mattatoio viene scritto da Ettore Torti ed è intitolato *Il rimodernamento del Mattatoio di Roma*[2] (1932). Il testo contestualizza la costruzione del macello di Ersoch alla luce di quelli già presente su scala europea lodandone, tra gli altri aspetti, la risposta alle «moderne esigenze della igiene, della industria, del commercio e della conservazione delle carni»[3]. Ciò che si sottolinea da questo numero di

[1] L. Vitali, *Un fotografo fin de siècle. Il Conte Primoli*, v. 1, Einaudi, Torino 1968, p. 28.
[2] **AC**, Fondo Capitolium, E. Torti, *Il rimodernamento del Mattatoio di Roma*, in "Capitolium", n. 4, Roma 1932, pp. 192-208.
[3] Ivi, p. 194.

"Capitolium", e che si ritrova anche negli altri successivi, è la costruzione di un modello di industria in evoluzione con le nuove norme diffuse per i processi di mattazione nell'epoca del regime. In tal senso, il rimodernamento descritto da Torti si articola attraverso una serie di interventi strutturali specifici. Un primo esempio è rappresentato dalla costruzione dei locali dei Frigoriferi nel 1912, voluti per garantire la salubrità delle carni e l'efficienza del servizio commerciale. Successivamente, nel 1924, vengono realizzati gli spazi della Pelanda. Infine, tra il 1924 e il 1925, si registra la creazione delle guidovie per il trasporto delle merci. Queste strutture sono ancora oggi visibili lungo i padiglioni dei macelli, costituendo una traccia materiale della logistica industriale dell'epoca. Altri interventi ancora, a cui fa cenno l'autore, erano poi pertinenti alla costruzione di nuovi spazi come la creazione di un luogo apposito dedicato al commercio, la sala del Gabinetto Micrografico e il Museo di Anatomia Patologica per lo studio universitario. Il corredo fotografico[4] che accompagna il testo di Torti costituisce, in questo caso, il primo nucleo di immagini prodotte dall'amministrazione comunale appositamente per la rivista a dimostrazione degli interventi di "rimodernamento" realmente effettuati nel macello – ampliando la documentazione iconografica costituita principalmente dalle due panoramiche aeree (datate 1890) realizzate dal Comune e allegate al progetto infrastrutturale di Ersoch[5] **[fig. 7-8]**.

Il secondo articolo presente su "Capitolium" è firmato da Diego Calcagno e porta il titolo *Lasciate ogni speranza o buoi che entrate* (1937)[6]. Il testo presenta, a tratti, lo stesso tono grottesco riportato nel titolo: qui l'autore descrive la felicità apparente degli animali come *illusoria*, definendo la loro attesa come «turistico-alberghiera»[7] ed evidenziando, in tal modo, un contrasto tra l'aspetto decoroso dell'edificio – su cui si soffermerà a lungo Simonetta Lux nel 1976 su "Ricerche di Storia dell'Arte"[8] – e la fine destinata ai buoi. Ersoch stesso, nel suo progetto iniziale[9], descrive l'impianto classicheggiante dell'edificio, decorato da cornici ioniche, archi, lunette e metope modulari in contrasto con la funzionalità produttiva dell'industria. Anche in questo caso, come nel precedente numero del '32, il testo è accompagnato da una serie di fotografie documentative, stavolta relative ai processi di macellazione. Queste possono dirsi con certezza attribuibili al *corpus* fotografico di Nello Ciampi, tra i primi capo redattori della rivista e occasionalmente reporter "di strada". Le fotografie stampate da "Capitolium" in questa occasione fanno parte di uno dei suoi taccuini[10] (precisamente il n. 12) all'interno del quale sono giustapposti tredici provini di cui undici sono stati riprodotti nel fascicolo **[fig. 9]**. Le immagini ritraggono i processi della divisione in quarti, lo scuoiamento e la pelatura dei suini, e sono altresì presenti due fotografie degli

[4] Dalla consultazione dell'archivio non si è trovato nessun riferimento sull'autorialità delle immagini.

[5] **AC-F**, Servizi pubblici, Infrastrutture, *G. Ersoch Architetto. Roma. Mercato del Bestiame. Veduta generale presa dal monte Testaccio*, [1890/ ca.], 214, 13 M bis 1 e 215, 13 M bis 2.

[6] **AC**, Fondo Capitolium, D. Calcagno, *Lasciate ogni speranza o buoi che entrate*, in "Capitolium", n. 5, Roma 1937, pp. 279-286.

[7] Ivi, p. 280.

[8] Cfr. S. Lux, *Il quartiere Testiaccio di Roma. Studio sulla «periferia storica»*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 3, 1976, pp. 77-109.

[9] Cfr. G. Ersoch, *Il Mattatoio e Mercato del Bestiame - Costruiti dal Comune negli anni 1888-1891*, Progetto per il Comune di Roma, Roma 1891.

[10] **AS-MR**, N. Ciampi, *Il Mattatoio negli anni '30*, Taccuino N. 12, p. 495 (totale di 13 immagini).

ambienti dei macelli e degli animali nei rimessini **[fig. 10-15]**. Proseguendo la nostra analisi un ulteriore nucleo di documentazione, relativo agli anni dell'attività tra il 1944 e il '52, emerge dalle carte pervenute al Ministero dell'Interno sottoforma di note, appelli o relazioni, in cui appaiono diversi rapporti sulla sicurezza e sui provvedimenti disciplinari. Tra questi è presente un esposto da parte degli operai del Campo Boario, che chiedono di essere riammessi alle attività in seguito al licenziamento per ingiusta causa[11] **[fig. 16]**, ma anche un provvedimento deputato a stabilire la responsabilità dei veterinari comunali sull'esportazione di carni infette[12] o, ancora, una serie di rapporti sulla condotta e a vari altri aspetti inerenti all'ordine pubblico. Tali fonti permettono di evidenziare un quadro di un'attività lavorativa piuttosto complessa e travagliata, anche alimentata da episodi di sopraffazione e da scioperi. Ad esempio, in un altro caso sempre documentato in questa raccolta, si richiede alla Direzione Generale del Ministero di prestare attenzione alla cattiva condotta degli operai; già nota ed evidenziata nell'articolo *Di male in peggio la disciplina del Mattatoio* apparso su "La Repubblica Italiana" (26 agosto 1947)[13] **[fig. 17]**. Risultano significative, anche le forme di astensione o di agitazione dei lavoratori (allora circa in 1500) – in sciopero e a braccia incrociate[14] **[fig. 18]** – portate avanti in seguito a presunte volontà di licenziamento o a mancati pagamenti[15] **[fig. 19-21]**.

Confrontando ora questo aspetto relativo alle dinamiche "interne" con le testimonianze rilasciate dagli ex operai[16], si può sottolineare una complessità generale dell'ambiente di lavoro, che veniva percepito come ostile sia a causa della natura stessa delle sue fasi sia a causa delle rivalità tra colleghi[17]. Il bacino di lavoratori era composto da più fasce d'età, anche dalle più giovani, e da individualità con un passato carcerario. I racconti degli ex dipendenti hanno inoltre sottolineato una certa pericolosità relativa alla catena di produzione. Questa era strettamente connessa alla natura gravosa delle mansioni, che richiedevano l'uso di attrezzi pesanti e funi, oltre allo sforzo fisico necessario per gestire capi di bestiame di grandi dimensioni. Il rischio di infortuni era dunque costante, non solo per la fatica ma anche per l'imprevedibilità degli animali che, nel tentativo di sottrarsi alla mattazione, reagivano con forza o tentavano la fuga. Le stesse fonti orali raccontano di più episodi di animali fuggiti fuori dai cancelli. Si ricorda, a titolo esemplificativo[18], il caso di una "vacca d'erba" che riuscì a svincolarsi dalle corde approfittando di un momento di distrazione dei manovali. L'animale proseguì la sua corsa fino a Via Ettore Rolli prima di essere fermato. Un evento analogo viene testimoniato[19] anche in relazione a

[11] **ACS**, Ministero dell'Interno, Gabinetto, f. 2625, *Roma Mattatoio*, documento datato 22 luglio 1946 e corredato dalla nota autografa dell'Avv. R. Finocchi.
[12] **ACS**, Gabinetto, f. 2625, *Roma Mattatoio*, documento datato 17 novembre 1947.
[13] **ACS**, Gabinetto, f. 2625, Documento datato 28 agosto 1947.
[14] **ACS**, Gabinetto, f. 15473, Documento datato 22 maggio 1950.
[15] **ACS**, Gabinetto, f. 15473, Documento datato 5 gennaio 1951.
[16] Intervista a C. Fagnani, Roma 2025, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).
[17] Intervista a E. Ugolini, Roma 2024, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).
[18] Intervista a E. Ugolini, cit., **Annex C**.
[19] Intervista a C. Fagnani, cit., **Annex C**.

un vitello che, scappato verso Via Marmorata, fu faticosamente ricondotto ai padiglioni. A sottolineare questa frequenza, si può citare il caso del 1960 riportato anche da un articolo de "L'Unità" dal titolo *Corrida senza «muerte» in piazza Colonna tra i vigili e un toro evaso dal mattatoio*[20], che racconta un ulteriore episodio terminato con l'aiuto delle forze dell'ordine. Complessivamente, la testimonianza diretta e la memoria orale hanno permesso di spostare l'attenzione, oltre che sugli aneddoti privati, sul ruolo che il polo industriale ha avuto per il Testaccio. Se da un lato l'industria rimane un elemento paradigmatico dell'evoluzione storica della città, dall'altro essa costituisce luogo di affetti, di lavoro e di attraversamento quotidiano. Rilevante è inoltre riflettere sul modo in cui i lavoratori si sono rapportati al problema della chiusura, della deindustrializzazione e del trasferimento dei servizi nello spazio su Via Togliatti. Tra le memorie emerse si riporta, ad esempio, la testimonianza di chi apprese la notizia della chiusura tramite un articolo su "Il Messaggero" durante un periodo di ferie estive[21]. Dopo l'estate del 1975 le ditte in appalto che gestivano il lavoro nello stabilimento organizzarono, per gli operai, un viaggio d'istruzione a Bologna; volto a fornire una dimostrazione del funzionamento dei nuovi macchinari in vista del trasferimento definitivo nel nuovo Centro. Dalle interviste è emerso il dissenso di parte delle maestranze in merito allo spostamento delle attività, manifestato attraverso mobilitazioni sindacali e la formazione di nuclei associativi autogestiti (come l'Associazione Macellai di Roma)[22]. Tali iniziative vennero intraprese nel tentativo di contrastare la decisione dell'amministrazione comunale riguardo la dismissione dei locali nel Rione e la conseguente delocalizzazione del lavoro. Infine, si può sostenere che le testimonianze dirette degli ex dipendenti abbiano rappresentato – in questo caso – un'integrazione necessaria a fronte di una significativa carenza di documentazione ufficiale sulle attività lavorative.

L'assenza di un archivio unitario del Mattatoio ha infatti comportato la dispersione dei dati relativi alla sfera produttiva, alle frequenze e alla gestione della manodopera, probabilmente proprio a causa del periodo di immobilità avvenuto dopo la dismissione e che ha portato incuria verso il complesso e i padiglioni. A differenza di altri spazi industriali, dove la conservazione dei documenti ha permesso di ricostruire la storia operaia attraverso fonti scritte[23], qui la memoria autobiografica ha consentito di recuperare informazioni altrimenti non accessibili. Sempre ai singoli, si deve anche il ritrovamento di documenti di natura privata come i tesserini di impiego degli operai, che forniscono ulteriori tracce materiali dell'attività lavorativa all'interno dello stabilimento **[fig. 22-24]**. Dopo la chiusa, l'atmosfera caotica delle attività ha lasciato il passo a una dimensione di immobilità statica. Questa transizione è testimoniata dalle vedute panoramiche scattate dal Monte dei Cocci che riportano la condizione di stasi

[20] **ASU**, A. s., *Corrida senza «muerte» in piazza Colonna tra i vigili e un toro evaso dal mattatoio*, in "L'Unità", 23 dicembre 1960.

[21] Intervista a E. Ugolini, cit., **Annex C**.

[22] Intervista a C. Fagnani, cit., **Annex C**.

[23] Si pensi, ad esempio, al caso della Snia Viscosa di Roma, al cui interno è stato rinvenuto un consistente fondo archivistico oggi tutelato dalle associazioni e dalle realtà territoriali; oppure all'esperienza di Tullio Lucidi nel recupero dei materiali dell'Italgas presso l'area dell'Ostiense, avvenuto a seguito della dismissione del Gazometro, cfr. T. Lucidi, *I fantasmi dell'Ostiense. Storie della Romana Gas*, Bulldog, Roma 2001.

della rovina industriale con un paesaggio caratterizzato dalla dismissione e dall'abbandono **[25-36]**. Infatti, proprio a causa del grande periodo di vuoto – istituzionalmente dal '75 al 1999 – lo spazio fu usato, tra gli anni Settanta e Ottanta, come deposito di schede elettorali, di veicoli sequestrati o di beni archeologici testimoniando ancora una volta il profilo di un complesso privo di una funzione definitiva e in precario stato di conservazione **[fig. 37-39]**.

Sul piano delle comunicazioni amministrative, i primi avvisi pubblici in merito alla chiusura risalgono invece al settembre del 1963, data in cui la rivista "Capitolium" ne dà notizia ufficiale. Tuttavia, in un successivo numero del 1965[24], viene annunciato un sensibile ritardo nell'apertura del nuovo Centro Carni: inizialmente prevista per il 1966, ma avvenuta quasi dieci anni dopo. A causa di questo rallentamento nella consegna dei lavori, l'edizione del '65 ripercorre le tappe fondamentali dell'*iter* deliberativo; dall'approvazione dell'appalto da parte del Consiglio Comunale nel luglio 1959, alla ricezione dei progetti nel 1960, fino all'aggiudicazione definitiva del bando di gara nel 1963. In questa occorrenza, i contributi di Sandro Zappelloni e Maria Brancaccio si focalizzano interamente sull'esposizione dei nuovi apporti tecnologici e sui macchinari d'avanguardia destinati a caratterizzare il nuovo Centro. In particolare, l'articolo di Brancaccio fa un'analisi comparativa tra il vecchio macello e il futuro su Via Togliatti. Anche qui il testo è accompagnato da una documentazione fotografica effettuata nel Testaccio, in pieno svolgimento del lavoro di mattazione. Nelle immagini sono ritratte le visite del veterinario vestito in camicie bianco e i processi di lavorazione e di abbattimento. Sempre nel 1965, Zappelloni pubblica un altro testo dal titolo *Un grande parco nasce al Testaccio* nel numero di dicembre di "Capitolium"[25]. In questo caso, oltre ad elencare una serie di proposte, viene espressamente sottolineata – per la prima volta – la futura volontà di demolizione dell'edificio industriale, alla base della quale si aprirà un grande dibattito critico subito dopo la sua chiusura. Nel numero del '63, lo spazio dedicato al Testaccio sulla rivista è invece pertinente all'evoluzione del Rione da luogo classico della Roma antica a quartiere operaio. Gli autori delineano la storia del luogo a partire dalla sua origine come zona di deposito e di attività portuali, per poi concentrarsi sul suo mutamento a partire dalla fine dell'Ottocento con la costruzione del Mattatoio e dell'industria del gas (ovvero il Gazometro). Nel contributo viene sottolineato il carattere autosufficiente e isolato del quartiere, la sua composizione per la maggior parte di operai e di dipendenti pubblici, l'assenza di servizi sociali di base, e il relativo cambiamento avvenuto a partire da anni Cinquanta e Sessanta con un primo ricambio generazionale. Questo passaggio determinò un rinnovo della composizione sociale (con l'allontanamento degli operai e l'arrivo di nuove fasce di popolazione) e il deterioramento del patrimonio edilizio e infrastrutturale. Sarà poi nel '75 che la rivista dedicherà un intero numero[26] al passaggio *Dall'ammazzatora*[27] *al Centro*

[24] **AC**, Fondo Capitolium, S. Zapelloni, M. Brancaccio, L. Jannattoni, *Il nuovo centro delle carni - Il complesso degli edifici - Grotte e vino a Testaccio*, in "Capitolium", n. 7-8, Roma 1965, pp. 356-369.

[25] **AC,** Fondo Capitolium, S. Zapelloni, *Un grande parco nasce al Testaccio*, in "Capitolium", n. 12, Roma 1965, pp. 602-611.

[26] Cfr. **AC**, Fondo Capitolium, G. Tirincanti (a cura di), *Dall'ammazzatora al Centro Carni*, in "Capitolium", n. 6, Roma 1975.

[27] Termine in dialetto romano usato per indicare il vecchio macello.

Carni, così come riporta il titolo. Il nuovo spazio avrebbe da un lato fronteggiato la decadenza tecnica e strutturale del macello di Testaccio e contestualmente risolto i problemi relativi al mercato secondario e illecito[28] sviluppato dagli anni Sessanta, con la relativa produzione laterale in centri (gestiti o da privati o da grossisti) poco attenti alle condizioni igienico-sanitarie. Da un punto di vista contenutistico l'edizione del '75 della rivista riassume i temi già affrontati nelle edizioni precedenti, ripubblica le immagini apparse nel testo del '32 insieme ad altre nuove, e presenta anche il progetto integrale dell'Architetto Ersoch, stampandone le tavole, con una sezione relativa al nuovo spazio compresa di regolamento. Il numero rimane fondamentale per la ricostruzione storico-critica, in primo luogo, perché ripercorre la storia frammentata del Mattatoio sotto un unico spazio editoriale, ma soprattutto perché resta indicativo della complessità del problema della chiusura, dei suoi risvolti sociali e del portato urbanistico di un tale cambiamento. Inoltre, come sottolinea Francesco Perego nel suo libro intitolato *Monumenti differiti*[29], a cui si deve la realizzazione di un grande apparato fotografico, nel numero monografico non appare: «neanche una parola, nelle 130 pagine del fascicolo» che «allude ad un'eventualità diversa dalla demolizione»[30], rimarcando il presunto esito di una perdita strutturale e della relativa demolizione del complesso.

In ultima analisi, ulteriori tracce sull'attività produttiva del Mattatoio possono essere rilette anche attraverso il confronto con l'immagine filmica, intesa come deposito di una memoria collettiva dei territori. Negli ultimi decenni, gli studi urbanistici hanno riconosciuto il cinema come risorsa documentale per ricostruire l'evoluzione della città, alimentando un dialogo interdisciplinare tra l'urbanistica, i *visual studies* e i *cinema studies*[31]. Secondo la prospettiva teorica di Leonardo Ciacci, l'utilizzo della fonte cinematografica permette di ritrovare scene estratte da film e documentari a sostegno di una tesi sulla trasformazione degli spazi, avviando un meccanismo di confronto tra la percezione attuale dei luoghi e il loro assetto originario. Appare dunque una pratica diffusa quella di utilizzare «l'archivio del cinema come fonte di ricerca»[32], prassi che può essere utilizzata come paradigma su diversi ambienti e realtà locali. Nel caso del Testaccio, la cinematografia ha spesso eletto lo spazio dell'industria come luogo "teatrale", fermando un'immagine degli stabilimenti nella loro attività produttiva. Sono di esempio, per citarne alcuni, i film del neorealismo italiano come *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, oppure *Il carabiniere a cavallo* (1961) di Carlo Lizzani, e anche *Dov'è la libertà* (1952) di Roberto Rossellini. Altri casi significativi emergono anche dalla ricerca

[28] **ASU**, si vedano gli articoli di R. Toscano, *Esiste il mercato nero delle carni*, in "L'Unità", 6 gennaio 1971, o gli altri: A. s., *Il comune si è deciso. Tutta la carne al Mattatoio*, del 10 settembre 1967; A.s., *La bistecca clandestina*, del 3 gennaio 1971, e A.s., *4 arresti per il mercato clandestino della carne*, datato 18 giugno 1971.

[29] F. Perego, *Monumenti differiti. Il Mattatoio di Testaccio a Roma: l'edificio, la storia, la risemantizzazione*, Clear, Roma 1993.

[30] Ivi, p. 109.

[31] Per approfondire si veda la pubblicazione G. Belli, A. Maglio (a cura di), *Cinema e città*, Storia dell'Urbanistica n. 11, Edizioni Kappa, Roma 2019 che tematizza i rapporti tra cinema e città in diverse declinazioni.

[32] L. Ciacci, *Raccontare la città (storica) per immagini: il cinema*, in F. Evangelisti, P. Orlandi, M. Piccinini (a cura di) *La città storica contemporanea*, Edisai, Milano 2008, p. 39. Dello stesso autore si rimanda anche al saggio *Cinema e fotografia per la storia della città*, in "Storia Urbanistica", 2006, pp. 25-35.

documentaristica, capace di restituire una rappresentazione calata nelle reali dinamiche dello spazio. A questo proposito Adriano Aprà[33], tra i primi lavori prodotti dalla Cines, ricorda quello del pittore Francesco di Cocco dal titolo *Il ventre della città* (1932), realizzato sul Mattatoio e sui Mercati Generali. Attraverso la diretta incursione sul luogo di lavoro gli ambienti, scrive Aprà, vengono quindi «colti sul vivo e spesso di nascosto»[34], restituendo con immediatezza le attività lavorative. Ancora nuovi esempi possono essere costituiti dal cortometraggio di Edmondo Albertini intitolato *Monte Testaccio* (1960), in cui si intravede il Mattatoio nel pieno delle sue funzionalità originali, oppure il documentario *Block-notes di un regista* (1969) di Federico Fellini, in cui si osserva il luogo attivo già dalla mattina presto.

In conclusione di questo nostro *excursus*, è possibile sostenere che la rievocazione dell'identità produttiva del Mattatoio è possibile solo grazie all'incrocio di diverse fonti e tracce documentali, tutte inserite all'interno di un mosaico composto da più nuclei che spaziano dalla documentazione pubblica alla dimensione intima della memoria privata. Inoltre, l'incrocio tra i materiali iconografici, le carte ministeriali sulle tensioni lavorative e le testimonianze orali degli ex operai ha permesso di restituire l'immaginario di un organismo complesso, in cui la monumentalità architettonica conviveva con la durezza quotidiana delle mansioni e la vivacità del Rione operaio. In questa prospettiva, anche l'affondo tematico sul rapporto tra cinema e territorio permette di declinare un ulteriore approccio per la lettura dello spazio. Tuttavia, l'eterogeneità dei materiali rende impossibile restituire sinteticamente una mappatura completa delle fonti, che in questo contesto sono state parzialmente analizzate per rievocare la dimensione "animata" della rovina. La pluralità di questi sguardi permette, in ultima analisi, di ricomporre la memoria di una Roma industriale ormai scomparsa, trasformando il relitto architettonico in un documento significativo della trasformazione urbana della città.

[33] Cfr. A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017.

[34] Ivi, p. 16.

Capitolo VI. Anni Settanta. Prime conquiste dei luoghi dell'industria

1. Il dibattito sul riuso e sull'archeologia industriale: 1975-1977

Il mattatoio apriamolo oggi, perché aspettare domani è un lusso
(I. Insolera, *Che fare del Mattatoio?*, 1976)

Immediatamente dopo la chiusura, Renato Nicolini (che diventerà Assessore nel luglio 1976) discute, in un articolo de "L'Unità"[1], la possibilità avanzata dall'Accademia di Santa Cecilia di realizzare il nuovo Auditorium nell'area del Mattatoio. La proposta, che trovò accordi e disaccordi, sollevò una questione di massima urgenza che coinvolgeva la necessità di trovare una definitiva assegnazione ai nuovi spazi della cultura di Roma. Nicolini parla infatti di una situazione generalizzata in materia di *politica urbana culturale* tendenzialmente scissa tra l'individuazione di una possibile strategia costruita sul "decentramento" e una sorta di "improvvisazione" che vede invece nella ricerca di spazi vuoti la possibilità di un insediamento da parte delle organizzazioni. La proposta dell'Accademia non fu la prima, ma arrivò in seguito ad altre idee mosse dal Comitato di Quartiere e dalle circoscrizioni interessate. Le forze chiedevano invece un riuso inerente alla costruzione di servizi scolastici di primo livello, con zone di verde attrezzato o finalizzato ad attività socioculturali[2], senza alcun tipo di demolizione strutturale. La controproposta di Nicolini era quella di pensare la costruzione del nuovo Auditorium in uno spazio tra Pietralata e Centocelle, affinché si potesse tutelare il «valore documentario»[3] del macello di Ersoch, ma anche considerare la necessità di apporre servizi per il quartiere, senza «precipitarsi a riempire con un qualsiasi contenuto lo spazio lasciato dal trasferimento delle attività del Mattatoio»[4].

Il caso del Testaccio rappresentava una delle emergenze più grandi per la Roma degli anni Settanta. Il tema era pertinente al riuso degli spazi e alla progettazione di un disegno urbano coerente con le funzioni e i bisogni della città, incriminando, come fa Nicolini, quella volontà generalizzata di colmare il vuoto lasciato dall'industria senza una progettualità a lungo termine. Inizialmente, come anche specificato da Tirincanti su "Capitolium", non vi era alcun cenno alla possibilità di salvare la struttura. Fu nell'anno successivo, ovvero nel 1976, che il dibattito ha trovato una forma dialettica contrapponendo posizioni favorevoli alla conservazione dell'edificio ad altre contrarie, orientate verso

[1] **ASU**, R. Nicolini, *Una nuova sede per l'accademia di S. Cecilia. Nel decentramento la soluzione per sistemare l'Auditorium*, in "L'Unità", 24 dicembre 1975.
[2] Tra cui un centro sociosanitario per gli anziani, un centro di riabilitazione per i disabili, un centro culturale polivalente e un centro sportivo circoscrizionale.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

la demolizione. Il dibattimento, avvenuto tra l'inverno del '75 e i primi mesi del '76, si realizzò maggiormente su giornali come "Il Messaggero" e "Il Paese Sera" e vide protagonisti architetti, urbanisti e storici dell'arte. Il clima politico e amministrativo di quegli anni era definito (fino al '75) dalla presenza di Clelio Darida come sindaco di Roma, per poi arrivare successivamente alla nomina di sindaco di Giulio Carlo Argan (1976-1979). La dismissione del Mattatoio avvenne quindi sotto il mandato di Darida, ma fu solo con l'inserimento di Argan che il tema iniziò a diventare centrale per la gestione dei beni culturali, coinvolgendo anche la prospettiva futura del restauro e della conservazione.

Analizzando la rassegna stampa, in un articolo del gennaio '76 su "Paese Sera" la Casa della Cultura di Roma evidenzia un serrato "scontro" fra «categorie interessate»[5] alla conservazione, ovvero il comitato di quartiere e le forze culturali-politiche, e una maggioranza favorevole ad una riconversione con spazi costruiti *ex novo* sul territorio. Per accogliere questo dibattito la Casa della Cultura si esprime organizzando due serate di assemblee sulle funzioni da attribuire al vecchio macello nella loro sede di Largo Arenula 26 (RM). La prima sessione, sull'assegnazione di nuove funzioni per il Mattatoio, era prevista per martedì 20 gennaio, mentre la seconda per martedì 3 febbraio, ed era relativa alla necessità di istituire un nuovo polo per la musica nel Rione Testaccio. Dallo stesso numero di "Paese Sera" nella sezione "Arte", a cura di Nello Ponente, si ha un altro inserto quasi del tutto monografico dedicato a riassumere le proposte per il futuro del Mattatoio. Qui pubblicano i loro testi Simonetta Lux, Renato Nicolini, Boris Porena, Nello Ponente e Manfredo Tafuri. Il fascicolo si riapre con l'intervento di Tafuri che si dichiara a favore della tutela, chiarendo tuttavia che tale posizione non era il sintomo di un radicale fascino verso il principio di conservazione, ma la presa di coscienza verso «una nuova considerazione del significato documentario dei manufatti urbani»[6]. Trovare una sistemazione per la rovina costituiva un problema sia ambientale (urbanistico) sia umanistico, e chiedeva di riconsiderare il ruolo dell'opera architettonica come testimonianza e come fonte documentale. Nella sua visione, il recupero di suolo avrebbe concesso spazio per la costruzione di un nuovo Auditorium, ma allo stesso tempo avrebbe cancellato il passato di archeologia industriale della città di Roma. L'accusa, sintetizzando, era verso una progettazione urbana e culturale unicamente sistematizzata sul piano regolatore. Il problema più incombente era, per Tafuri, quello di declassare la questione del riuso a un solo aspetto di assegnazione dello spazio pubblico, quando invece l'urgenza *reale* era farsi carico del tema politico della gestione della città e dei suoi spazi – aprendo il centro storico in una nuova dinamica di connessione con il pubblico e le sue periferie. Pertanto il rischio era, parafrasando l'autore, che il Comune avrebbe affidato a concorsi di idee l'elaborazione di una qualche soluzione per la sistemazione del macello, mentre questi spazi richiedevano l'elaborazione di una soluzione che rientrava nei compiti della politica e delle amministrazioni locali. Sullo stesso inserto "Arte" torna anche Nicolini, che insiste sulla cattiva tendenza di fare progettazione urbana sulla base delle cosiddette "occasioni", denunciando «l'insostenibilità di un metodo preesistente di improvvisazione urbanistica»[7] fondato, appunto, senza

[5] **E-PS**, A. s., *Due dibattiti sul Mattatoio*, in "Paese Sera" (GIORN 1006), 17 gennaio 1976, p. 6.
[6] **E-PS**, M. Tafuri, *Il destino del Mattatoio*, in "Arte", suppl. "Paese Sera" (GIORN 1006), 17 gennaio 1976, p. 15.
[7] **E-PS**, R. Nicolini, *Il pericolo di una nuova speculazione. Testaccio Mattatoio Auditorium*, in ivi, p. 16.

previsione di un intervento pubblico pensato con lungimiranza. Nicolini fa del caso Mattatoio uno "spunto" per parlare del problema della progettazione culturale, allora tutta concentrata all'interno del centro storico. Egli sostiene, al contrario, che i nuovi strumenti dei piani culturali dovrebbero essere destinati prioritariamente alle periferie (nello specifico a Centocelle e Pietralata). Il fulcro del suo intervento risiede nella critica a una progettualità "anti-residenziale", rivendicando la necessità di integrare il Mattatoio nel suo tessuto rionale. L'ex complesso industriale si trasformerebbe così in un "parco costruito": un polo organico capace di accogliere servizi scolastici e sociosanitari senza però snaturare il valore documentale dell'architettura preesistente. Dice:

> «L'intenzione comunque è di rifiutare non solo il "grandioso" [l'Auditorium] ma anche la contemplazione passiva – tendenzialmente antiurbana – della memoria del passato. La messa in continuità con edifici tipologicamente inconsueti ed un in un complesso unitario, di funzioni diverse ed istituzionalmente separate (scuola, cultura, sport, assistenza sanitaria) si propone al contrario di aprire ad un comportamento collettivo nuovo»[8].

Nicolini si sofferma poi sulla necessità di istituire nuovi spazi per lo spettacolo proprio laddove la rovina – definita un «"luogo teatrale" per eccellenza»[9] – si offriva già come "palcoscenico" nella sua forma originaria, senza il bisogno di sovrapporre una struttura istituzionale ai suoi detriti. In tal senso, il dibattito si estendeva alla più ampia questione sulla nascita di una presunta *Città della Musica*. Di parere opposto si dichiara, sulle stesse pagine, il compositore Boris Porena, il quale si dice invece favorevole alla creazione dell'Auditorium. Scrive:

> «Ma come! Roma, una città di tre milioni e passa di abitanti, senza un auditorio, senza un luogo *tecnicamente* adatto alla valorizzazione e allo sfruttamento del patrimonio musicale tradizionale? [...] Dove pensa il Comune che si debbano eseguire la Nona di Beethoven, la Patetica di Ciajkovskij o la Quinta di Mahler? Ritiene per definitivamente acquisita la soluzione "Via della Conciliazione"? E l'orchestra settecentesca, la musica da camera e solistica, dove crede che debbano risuonare in modo tecnicamente adeguato alle loro strutture compositive? E la musica nuova, la sperimentazione d'avanguardia, la musica elettronica, non hanno diritto a un luogo di produzione rispondente ai loro problemi di trasmissione acustica? Ma ecco profilarsi la soluzione: un insieme organico di strutture architettoniche, un sistema microurbano, una vera e propria città della musica al servizio di Roma – da costruirsi al Testaccio nel comprensorio dell'ex mattatoio»[10].

Altra voce che si è apertamente pronunciata all'interno di questo dibattito è quella della storica dell'arte Simonetta Lux. Oltre alla volontà di costruire un nuovo Auditorium, rivendicata da Parena, o alla preoccupazione di una mancata occasione per rivedere la progettualità culturale nel disegno urbano, come sostiene Nicolini, per Lux il problema incarnato dal Mattatoio era relativo alla

[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.
[10] **E-PS**, B. Porena, *Una proposta fuori tempo*, in ivi, p 16.

contestualizzazione di una nuova categoria di opere e di manufatti all'interno dell'analisi storiografica. Per questo, inizia – nel suo primo articolo sul tema – analizzando il rilievo stilistico e architettonico del Mattatoio, descrivendo gli esterni ma anche le funzionalità e il suo peso nella società industriale[11]. Successivamente pubblicherà un nuovo testo più approfondito dal titolo *Il quartiere Testiaccio di Roma. Studio sulla «periferia storica»*[12], in "Rivista di Storia dell'Arte", diretta da Giulio Carlo Argan, suo maestro. Lux apre con un *incipit* decisivo che riporterà anche in rivista:

> «Che un edificio predisposto alla meccanizzazione della morte possa trasformarsi in una preziosa occasione di vita culturale dentro una città può parere un paradosso. Ma ciò sta accedendo intorno al complesso degli "Stabilimenti di Mattazione" di Roma»[13].

Anche la storica, come Nicolini, si domanda quanto l'evento della deindustrializzazione potesse rappresentare uno slancio per la creazione di una rinnovata politica di decentramento culturale. Nel testo si fa riferimento alle posizioni che definisce come «positive minoritarie»[14] rappresentate in piccola parte da lei e dall'architetto Italo Insolera[15]. Qui si oppone all'idea distruttiva di Tirincanti e alla percezione ormai antiquata di prevedere le attività culturali all'interno del centro storico. La domanda che pone è dunque sulla possibilità di mantenere o meno *nel contemporaneo* la struttura borghese a "zonizzazione" tipica della progettazione urbana Ottocentesca; senza includere la partecipazione della periferia e delle sue società nel disegno complessivo della città. Se è vero che ciò ha funzionato all'interno di un processo storico – afferma, nella prima formulazione dei distretti operai – ora il problema sarebbe su come pensare a una ricollocazione "etica" degli spazi funzionalisti. Di fatti:

> «Se si distrugge il complesso, lasciando solo la facciata o gli edifici di facciata, distruggeremo una tappa del nostro pensiero, e lasceremmo in vita "solo" il segno di una ideologia borghese che negava – e "celava" – il valore delle strutture (architettoniche e/o economiche) e si rispecchiava solo negli elementi sovrastrutturali»[16].

Tuttavia, è nel suo studio più approfondito che approfondisce questi temi. Dal saggio sulla periferia emerge ancor di più la complessità del dibattito che verteva sugli stabilimenti di mattazione. Per Lux la maggioranza degli storici conveniva infatti su una linea di distruzione senza considerare in modo critico ciò che il manufatto architettonico aveva rappresentato per l'evoluzione sociale e per la storia dell'arte

[11] **E-PS**, S. Lux, *L'opera di Ersoch*, in ivi, p. 10.
[12] S. Lux, *Il quartiere Testaccio di Roma. Studio sulla «periferia storica»*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 3, 1976, pp. 77-109.
[13] **E-PS**, S. Lux, *L'opera di Ersoch*, cit., p. 10.
[14] S. Lux, *Il quartiere Testaccio di Roma. Studio sulla «periferia storica»*, cit., p. 77.
[15] Insolera nel suo scritto *Roma moderna* aveva già prestato attenzione al Testaccio nella sua natura di quartiere popolare, cfr. I. Insolera, *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 2011, in particolare nel *Capitolo* 6 intitolato *Verso un piano regolatore: 1883*.
[16] **E-PS**, S. Lux, *L'opera di Ersoch*, cit., p. 10.

e dell'architettura. Le posizioni di maggioranza, favorevoli a interventi radicali che non prevedevano la conservazione delle rovine, erano rappresentate principalmente da Tirincanti, Piccinato, Benevolo e Zevi. Già dal numero speciale di "Capitolium" (1975) traspare come non si perdeva la possibilità di una salvaguardia, elogiando invece l'eco perduto di un sistema di produzione in prospettiva disfattista. Nello specifico, nel suo saggio[17] Lux si sofferma sulle fasi costruttive e sulle problematiche legate alla scelta del territorio, proponendo un'analisi sul ruolo della classe operaia nel centro urbano. Di rilievo è anche l'approfondimento condotto sul rapporto tra la nascita del Mattatoio e quella dei lotti delle case popolari. Lux individua una profonda contraddizione amministrativa e politica alla base della creazione stessa del Rione, legata all'esigenza di fornire uno spazio lavorativo a un ceto sociale che, a suo dire, era allora considerato come "merce". In questa sede, si sottolinea inoltre un principio di estetizzazione dello spazio di lavoro tramite il cosiddetto *criterio del decoro*, che – all'epoca di Ersoch – ha permesso di realizzare un edificio funzionale per gli scopi di produzione e *di vanto* per la classe amministrativa e politica. Il complesso di mattazione, secondo Lux, era però del tutto disfunzionale per i ceti meno abbienti, i quali erano inclusi nel progetto urbano solo nel principio della forza lavoro. La creazione di un edificio così curato da un punto di vista stilistico rispondeva unicamente ai criteri della città borghese che, pur istituendo un servizio pubblico, ne garantiva la fruizione solo a una ristretta cerchia di destinatari. Questo è reso ancor più evidente, spiega, se si pensa che la produzione di carne serviva un'utenza decisamente limitata rappresentata in maggioranza dalle classi benestanti. Per questo motivo, afferma:

> «il problema di fondo è quello dell'ambiguità di una cultura che si esalta del progresso tecnico, ma cede con naturalezza alle esigenze simbolico-consolatorie del gusto borghese: la facciata all'ingresso principale del mattatoio è il tributo al concetto di decoro urbano l'unica forma programmata dall'amministrazione capitolina»[18].

Tali posizioni si inseriscono certamente in una critica, di eredità marxista e gramsciana, al sistema industriale: aspra e di grande impatto specialmente a ridosso degli anni Settanta. Per questo, in conclusione, la storica sostiene che il Mattatoio mantiene con il quartiere un rapporto di estraneità strutturale[19] perché da un lato si hanno troppi pochi posti rispetto il flusso demografico del Testaccio e perché dall'altro i suoi prodotti non sono accessibili da una varietà ampia di soggetti. Il dibattito, accesosi dalla fine di gennaio, trova risalto su "Il Messaggero". Tirincanti pubblica qui un inserto a sua cura dal titolo *Che fare del Mattatoio*?[20] dove prendono parola Piccinato e Sterbini. In questa sede, Piccinato dichiara di aver accolto le istanze dei consigli di quartiere e delle circoscrizioni, emerse

[17] S. Lux, *Il quartiere Testaccio di Roma. Studio sulla «periferia storica»*, cit.

[18] Ivi, p. 88.

[19] Cfr. ivi, p. 85.

[20] **E-M**, G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Mentre resuscita l'idea di conservarlo apriamo un dibattito. Piccinato: si ritorna al 1962? Sterbini: il parco è indispensabile*, in "Il Messaggero" (GIORN 89630), n. 029, 30 gennaio 1976, p. 4.

durante il dibattito alla Casa della Cultura, per valutarne le soluzioni attuative e le future destinazioni d'uso del Mattatoio. Pur senza schierarsi apertamente sul tema della conservazione, egli ritiene che l'ipotesi dell'Auditorium sia errata per ragioni di ubicazione e viabilità. Tuttavia, anziché assumere una posizione definitiva, demanda ai comitati di quartiere il compito di contrastare l'iniziativa imprenditoriale, esortandoli a rivendicare la creazione di un parco verde attrezzato. La proposta del Comitato – come si accennava – era quella di investire su risorse culturali, sociali e sanitarie per sopperire alla mancanza dei servizi primari e inserirle negli spazi del macello. La lotta del Comitato mirava quindi a reintegrare il Mattatoio all'interno del Rione. Sterbini espresse invece una forte preoccupazione per l'inserimento di nuovi servizi, temendo che questi potessero alterare il pregio estetico e la specificità tecnico-funzionale degli originari impianti di macellazione:

> «Sarà per effetto della mia formazione razionalista, ma sono convinto che una scuola, un centro sanitario, un centro culturale, una sede di circoscrizione comunale possano avere un'importanza in sé ed una "influenza" sugli utenti, solo se pensate e realizzate a quegli scopi, e non concepite come adattamenti indifferenziati che ne livellano e ne cancellano le caratteristiche. Un'operazione del genere mi sembra culturalmente cerebrale, forzata e poco naturale»[21].

Continua l'autore, «meglio rassegnarsi alla perdita dell'opera»[22] piuttosto che incorporare nella sua conservazione la progettualità del parco. Tuttavia, con una posizione a tratti contraddittoria, egli identifica il Mattatoio come una delle rare occasioni offerte alla città per la creazione di un'area attrezzata. Pur con le dovute riserve, Sterbini riconosce in questa proposta un'opportunità irripetibile per dotare Roma di un nuovo parco pubblico. La posizione si contrappone nettamente a quella espressa inizialmente da Nicolini[23], quando esprimeva la necessità di realizzare una progettazione urbana non sulla scia delle occasioni, per l'appunto delle *chance*, ma su una progettazione culturale estesa e previsionale. Analizzando l'evoluzione del dibattito tra gennaio e febbraio, emerge come il quotidiano "Il Messaggero" abbia dedicato ampio spazio alla vicenda con l'inserto ricorrente *Che fare del Mattatoio?*. La centralità della questione nel discorso pubblico giustificò una rubrica fissa per architetti, storici e urbanisti. Ogni appuntamento veniva introdotto e coordinato da Tirincanti, che assunse a tutti gli effetti il ruolo di curatore dell'inserto. Nell'edizione del 5 febbraio[24] venne ripreso il problema della costruzione del parco, un progetto che qui veniva dichiarato naufragato. Ciononostante, l'articolo includeva una mappatura delle potenziali destinazioni d'uso dell'area, redatta sulla base delle necessità espresse dal Comitato. Sebbene infatti l'idea del parco fosse stata recepita anche dall'amministrazione

[21] **E-M**, G. Sterbini, in G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio?*, cit, 30 gennaio 1976.
[22] *Ibidem*.
[23] Cfr. R. Nicolini, *Una nuova sede per l'accademia di S. Cecilia. Nel decentramento la soluzione per sistemare l'Auditorium*, cit.
[24] **E-M**, G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Mentre si svolge il dibattito sull'utilizzo dell'area. Ecco il progetto comunale. Ovvero: come si rinuncia al parco*, in "Il Messaggero" (GIORN 89630), n. 35, 5 febbraio 1976, p. 4.

comunale, essa si configurava come un progetto *in nuce* e quasi del tutto irrealizzabile. Già all'epoca, a soli sei mesi dalla chiusura della struttura, Tirincanti definiva i padiglioni «fatiscenti»[25], sostenendo che per l'eventuale realizzazione dei servizi sarebbe stato necessario un impiego di tempo e di denaro estremamente lungo e ingente. La sua proposta era perciò quella di provvedere a una demolizione totale per la costruzione di un polo fatto da zero. Sostiene:

> «Evidentemente il comune, correndo dietro alle "emergenze" determinati dalla carenza dei servizi sociali nei quartieri che circondano l'ex mattatoio, si ripromette, come al solito, di fare le nozze con i fichi secchi inghirlandando frettolosamente manufatti che, a nostro avviso, vanno demoliti per far luogo ad un vero parco pubblico attrezzato»[26].

Dunque, la previsione non mirava a una convivenza tra la risoluzione dei problemi e la creazione di un'area attrezzata, bensì proponeva la demolizione radicale dell'intero spazio per un nuovo appalto. Continua Tirincanti:

> «è dubbio che restaurare e ristrutturare [...] costi meno che realizzare strutture nuove modernamente concepite: infine – a parte ogni altra considerazione sulla inopportunità di realizzare pochissimo verde in un comprensorio piuttosto esteso – ove i propositi comunali venissero attuati, niente cambierebbe nel deprimente panorama del vecchio Testaccio, paesisticamente squalificato oggi dalla presenza di una immensa struttura industriale che non si addice al centro di una città moderna»[27].

Nell'edizione successiva della rubrica, relativa al giorno 11 febbraio 1976[28], il dibattito si arricchisce dei contributi di Leonardo Benevolo e Bruno Zevi. Benevolo, in particolare, nega risolutamente alla costruzione di Ersoch qualsiasi valore artistico o documentario, sostenendo invece l'urgenza di demolire i capannoni per far spazio all'Auditorium. In questa fase, Benevolo ribadisce la propria contrarietà a ogni ipotesi di tutela, asserendo: «è veramente strano che si proponga di conservare l'ex mattatoio del Testaccio»[29]. Tale posizione si traduce in una radicale delegittimazione delle istanze conservative, i cui presupposti teorici e metodologici relativi al restauro vengono liquidati come «fatui» o «infondati»[30]. Anche Zevi trova nel Mattatoio «un documento di limitato interesse»[31] e complessivamente privo di piacere estetico. Egli sostiene, inoltre, l'impossibilità di equiparare la qualità architettonica dell'opera di Ersoch ai canoni dei maestri del Moderno o, in termini comparativi, di

[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*.
[28] **E-M**, G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Continua il dibattito sulla tesi di conservare i vecchi capannoni. Benevolo e Zevi: al Testaccio non si rinunci al parco attrezzato*, in "Il Messaggero" (GIORN 896), n. 41, 11 febbraio 1976, p. 4.
[29] L. Benevolo, in G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio?*, cit., 11 febbraio 1976.
[30] *Ibidem*.
[31] B. Zevi, in G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio?*, cit., 11 febbraio 1976.

vederla «paragonata a *Les Halles* parigino»[32]. Tuttavia, Zevi manifesta una posizione critica verso l'idea di considerare «intoccabile»[33] il patrimonio architettonico romano, criticando allo stesso tempo i comitati e gli abitanti del quartiere per una lotta eccessivamente impegnata sul piano di riutilizzo. La sua proposta suggeriva di localizzare il nuovo Auditorium attraverso una strategia d'intervento analoga a quella adottata per il Mausoleo di Augusto, all'epoca descritto come un semplice «rudere»[34] dell'età classica, e di vedere nel Mattatoio solo l'idea del parco. Nello spazio del 23 febbraio[35] è invece chiamato a prendere una parola Italo Insolera, altra voce positiva insieme a quella di Lux. La sua posizione si rivela diametralmente opposta a quelle espresse finora in questa sezione de "Il Messaggero". Insolera richiama, a titolo esemplificativo, casi internazionali quali la demolizione del mercato di Les Halles a Parigi o la vicenda del macello di Lione di Tony Garnier; quest'ultimo sottratto alla distruzione grazie alla mobilitazione congiunta di architetti, storici dell'arte e associazioni culturali. Pur operando questo confronto, l'autore conviene che il destino del complesso non possa essere determinato dal solo criterio dell'autorialità del progettista. La scelta tra salvaguardia e abbattimento si configura come un nodo decisionale estremamente ramificato, la cui risoluzione trascende la fama dell'architetto. Insolera ammette anche la totale assenza nel Testaccio di servizi socioculturali o sanitari. Egli invita pertanto a valutare la reale necessità di istituire il parco attraverso un confronto diretto con il Comitato. Inoltre, l'autore evidenzia una contraddizione nelle politiche dell'amministrazione comunale. Se l'urgenza di demolire il complesso fosse realmente derivata dal bisogno di reperire nuove aree pubbliche, non sarebbe apparso coerente procedere con l'edificazione di altre zone e, allo stesso tempo, distruggere un manufatto storico per il recupero del suolo. Conclude:

> «Ma cosa fare dentro al mattatoio? C'è solo l'imbarazzo della scelta: l'elenco pubblicato sul Messaggero del 5 febbraio è già abbastanza lungo ed è quasi esclusivamente scolastico, sportivo, assistenziale. Diamo una mano di calce a tutti i vecchi padiglioni e apriamoli ai ragazzi del quartiere: un mese dopo avranno trovato benissimo cosa farci, meglio certamente di quanto possono inventare nei loro studi architetti e funzionari. Ma ricordiamo che i ragazzi crescono in fretta: il mattatoio apriamolo oggi, perché aspettare domani è un lusso»[36].

Le considerazioni di Insolera sottolineano come la riprogettazione urbana non possa prescindere dalle istanze materiali espresse dal territorio. In questa prospettiva risulta significativo osservare come il recupero funzionale di tali spazi sia avvenuto solo alle soglie degli anni Duemila, rimarcando l'incapacità dell'amministrazione comunale di riorganizzare pubblicamente il territorio in tempi brevi.

[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*.
[35] **E-M**, G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Chiudiamo la raccolta di pareri tra illustri architetti e urbanisti. Quattro per la demolizione, uno per lasciarlo così com'è*, in "Il Messaggero" (GIORN 896), n. 53, 23 febbraio 1976, p. 4.
[36] I. Insolera, in G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio?*, cit., 23 febbraio 1976.

Dall'analisi del dibattito emerge inoltre chiaramente come il termine rigenerazione fosse del tutto assente nel lessico specialistico di allora. Durante la nostra analisi si è registrato soltanto l'uso della parola riqualificazione da parte di Nicolini[37], mentre fu Zevi[38] a parlare di riciclo come ultima ipotesi tra quelle considerate. In quel periodo infatti mancava un vocabolario specifico sulla rigenerazione urbana, che si sarebbe sviluppato solo in anni più recenti. All'epoca il tema della dismissione delle aree commerciali era stato affrontato maggiormente fuori dai confini nazionali, per poi diffondersi in Europa partendo dai paesi anglosassoni. Per questa ragione la disciplina dell'archeologia industriale (nata in Inghilterra nella prima metà degli anni Cinquanta) non era ancora stata recepita negli ambienti accademici italiani. Il concetto di rigenerazione sarebbe entrato nell'uso comune solo all'inizio degli anni Novanta soprattutto grazie alla diffusione della letteratura scientifica inglese[39].

Per quanto riguarda la situazione in Italia, fu proprio a ridosso di quegli anni che si andò a costituire nel 1976 a Milano il Centro di Documentazione e di Ricerca sull'Archeologia Industriale[40], per mano di un gruppo di ricercatori di diversi interessi disciplinari. Non era chiaro quale figura potesse essere più pertinente nell'affrontare i nuovi aspetti di ricerca, proprio poiché essi interessavano sia il ripristino del piano urbanistico (del piano regolatore), sia la valutazione critica e sociologica sull'impatto della dismissione. Ciò a cui si andava incontro era un processo di rilettura dell'industria come accentratrice di diverse forme di progresso tecnico; ovvero come nucleo di più stratificazioni sociali, ma anche come luogo di lavoro e di sapere tecnico-manuale. Il centro milanese si amplia poco dopo in *Società italiana per l'Archeologia Industriale*. Fu poi nell'anno successivo, nel 1977, che, sempre a Milano, si tenne il primo convegno internazionale con base in Italia. A partecipare, oltre ad architetti e urbanisti, vi fu una sezione dedicata agli storici dell'arte invitati a intervenire in una sezione denominata *L'archeologia industriale come problema storiografico*. Tra questi vi fu anche Lux, che espone un intervento specifico sul Mattatoio, rendendo ancora una volta evidente come la conservazione del passato operaio rientrasse in una casistica di conservazione dei beni e del patrimonio. Nello specifico, il convegno si proponeva di analizzare i temi della materia e interrogarli alla luce di un possibile problema di conservazione dei manufatti. Ambizione principale era capire come il resto – il residuale, lo scarto – potesse dunque elevarsi a fonte e testimonianza storica. Dalla parte della storia dell'arte, la riflessione era a tutti gli effetti un'analisi sulle fonti documentali. La questione era *se* e *come* considerare l'architettura al pari delle fonti scritte. Se si intende l'archeologia industriale come il composto di tracce fisiche e materiali di un passato meccanico e produttivo, è possibile leggere la costruzione dello spazio come «l'unica testimonianza delle condizioni di esistenza delle classi subalterne», afferma l'archeologa Dianne

[37] Cfr. R. Nicolini, *Una nuova sede per l'accademia di S. Cecilia. Nel decentramento la soluzione per sistemare l'Auditorium*, cit.

[38] Cfr. B. Zevi, in G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio?*, cit., 11 febbraio 1976.

[39] S. Vicari Haddock, *Rigenerare la città*, cit., p. 20.

[40] Cfr. E. Battisti, A. Castellano Aldo (a cura di), *La macchina arrugginita. Materiali per un'archeologia dell'industria*, Feltrinelli, Milano 1982.

Newell[41]. Il prodotto strutturale diventerebbe perciò una matrice testimoniale di un'eredità distaccata da quella portata avanti dallo spirito borghese. In questo senso, il discrimine che permetterebbe di inquadrare la materia dell'archeologia industriale all'interno delle scienze storiche, sarebbe quello di considerare l'architettura come fonte documentale non solo di un passato tecnico ma anche come traccia degli schemi di lavoro, della distribuzione delle ricchezze, e di una realtà subalterna e popolare. Anche lo storico dell'arte Antonello Negri, presente al convegno, accorda sull'importanza di leggere l'industria come una fonte da "aprire" e studiare non solo in veste classificatoria ma anche critica, vale a dire come testimonianza del passato tecnico e industriale della città. Egli afferma: «così come il contributo particolare della storia dell'arte non può semplicemente risolversi nel recupero del quadro»[42] allo stesso modo sarà necessario aprire il documento urbano all'interno di una relazione di forze (culturali, economiche e sociologiche). In sintesi, la posizione degli storici dell'arte – tra gli altri Carlo Bertelli, Eugenio Battisti e ancora Lux – era quella di considerare la fonte materiale dello scarto come altra testimonianza, in uguale misura (ad esempio) alla grafica d'arte.

Nel contesto del convegno Lux espone il caso degli stabilimenti di mattazione, i quali ancora vertevano sotto «un destino da precisare»[43]. In questa sede il suo intervento era sia sulla panoramica storica del Rione sia sulla composizione del coevo dibattito. Spiegò come la clausola della tutela si fondava esclusivamente sul riconoscimento del valore storico del manufatto di archeologia industriale, giungendo infine alla definizione dei criteri di salvaguardia. L'*excursus* si apriva con l'analisi della committenza, interrogandosi sulla legittimità di parlare di richiesta pubblica anche nel caso dei beni di archeologia industriale. In questo contesto, individua inoltre una forma di committenza definita "pubblico-speculativa", poiché promossa dalle amministrazioni locali e finalizzata alla produzione di beni legati a specifiche logiche di classe. L'analisi prosegue con la ricostruzione della storia urbanistica del territorio. Qui vengono citati anche i contributi di Insolera. Già all'inizio degli anni Sessanta nel volume *Roma Moderna* l'autore contestualizzava il progetto del Mattatoio all'interno del Piano Regolatore del 1872. In quel periodo Viviani in qualità di capo dell'ufficio tecnico comunale incaricò Ersoch di elaborare il progetto e assegnò all'impresa Picard la realizzazione del quartiere operaio. Successivamente, l'analisi articolata di Lux si concentra sulla qualità della vita nel quartiere operaio, che, pur rispondendo sul piano stilistico ai criteri di decoro, risultava tecnicamente inadeguato a sostenere il sovraffollamento abitativo a causa della carenza di servizi fondamentali, tra cui infrastrutture stradali, scuole e presidi ambulatoriali. Nel corso del suo intervento, tratteggia anche una descrizione funzionale e stilistica dettagliata degli stabilimenti progettati da Ersoch. Spiega, ad esempio, come l'area fosse concepita attorno a due grandi spazi principali, ovvero il Campo Boario e i padiglioni per la mattazione, separati verticalmente dal blocco dei serbatoi d'acqua e dal passaggio delle

[41] D. Newell, *Archeologia industriale e scienze umane* in Battisti, A. Castellano Aldo (a cura di), *La macchina arrugginita*, cit., p. 18.

[42] A. Negri, *Storia dell'arte e cultura dell'industria: possibili indirizzi di ricerca*, in E. Battisti, A. Castellano (a cura di), *La macchina arrugginita*, cit., p. 26.

[43] S. Lux, *Analisi storica, valutazione e recupero dei "beni" archeologici industriali*, in Battisti, A. Castellano Aldo (a cura di), *La macchina arrugginita*, cit., p. 233.

pese del bestiame. Il Campo Boario costituiva lo spazio del mercato ed era caratterizzato da un ingresso a due fornici, pensato per distinguere il bestiame domito da quello indomito, destinato a due settori separati del Foro. Così, scrive: «il percorso dal campo ai macelli» ovvero «dalla vita alla morte»[44] era predisposto attraverso quattro "bascule" (due per il bestiame domito e due per il bestiame indomito). Giunto ai padiglioni principali, gli animali venivano poi condotti nei rimessini e «disposti ciascuno parallelamente al macello cui è destinato»[45]. Una volta nello spazio dei macelli, il bestiame usava il grande corridoio centrale per entrare «vivo» e poi uscire «mattato»[46] dal retro. Al meccanismo brutale e schematico della mattazione – afferma Lux – si contrappongono gli elementi stilistici degli esterni. L'interno della struttura (con le doppie file di colonne in ferro, le lastre in marmo, i ganci, i canali d'acqua per lo smaltimento dei resti organici, le carrucole in ferro, insieme agli unici sulla facciata) formava sostanzialmente una *macchina estetica* dove il padiglione neoclassico ne era "l'involucro". Una sorta di abbellimento del meccanismo di morte, in cui la storica rivede lo stesso approccio decorativo di un «designer che fa dello *styling*»[47] per i suoi prodotti. Al di là delle implicazioni stilistiche, che sicuramente rappresentano un motivo di fascino, l'intervento proposto si investiva di un senso specifico: quello di mostrare il valore tangibile del documento con la sua materialità storica. Il *focus* è infatti subito riportato sul dibattito in corso, tra restauro, conservazione e riuso. In conclusione, Lux riflette su come la prospettiva della tutela sia arrivata non da parte di storici – che invece avrebbero dovuto difendere il patrimonio architettonico – ma dalla volontà del Comitato di Quartiere, nell'idea di recuperare e "riappropriarsi" degli spazi dell'industria. Si propone, sempre in questa sede, di riconoscere il complesso architettonico come bene culturale, adeguandone il valore storico e documentale. Parte della richiesta è quella di procedere al restauro del Mattatoio contestualmente al risanamento delle abitazioni popolari, per far sì di redigere un piano di riqualificazione ben ponderato e comprendente le possibili riallocazioni lavorative degli operai e le richieste dei servizi fatte dalle circoscrizioni locali. Viene altresì presentato un sollecito da parte della sezione romana della Società verso l'amministrazione, per chiedere un nuovo modello di restauro (spendibile su situazioni analoghe all'area dell'Ostiense) legato da un lato a un processo di recupero e dall'altro ad esigenze attuali e concrete.

In conclusione, l'esito finale degli stabilimenti di mattazione viene deciso solo nel 1980, quando il polo viene finalmente riconosciuto come bene culturale imponendo il relativo vincolo della Sovrintendenza Capitolina dei Beni Ambientali e Architettonici del Lazio. La schedatura viene eseguita proprio dalla stessa Lux e dell'ingegnere Lucio Campadello[48]. Insieme, grazie anche al coinvolgimento dell'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione, crearono un nuovo prototipo di scheda, che si è continuato ad utilizzare anche per altre strutture di archeologia industriale, dedicato esclusivamente a questa recente tipologia di manufatti ibridi a metà tra scarto del progresso tecnico e

[44] Ivi, p. 245.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.
[47] Ivi, p. 246.
[48] S. Lux, L. Campadello, *Ex Mercato del Bestiame e Stabilimento di Mattazione di Roma*, Scheda A, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione ICCD, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1980.

opere artistiche. Il documento redatto per il Mattatoio contiene sia l'intero corpo progettuale sia una serie di mappe storiche, architettoniche e funzionali, che guidano il lettore attraverso la storia del complesso e dei suoi mutamenti.

2. *Operazione Roma Eterna*, le esperienze all'Ostiense e al Testaccio

Come precedentemente spiegato, la chiusura del Mattatoio incarnava un grande problema all'interno del dibattito pubblico, che non tardò a trovare riscontro anche all'interno di nuove progettualità artistiche. Più in generale, per restituire un contesto, il clima culturale di quegli anni può dirsi caratterizzato da forme di militanza politica derivate dalla contestazione sessantottina e dallo sconfinamento dei linguaggi in ricerche legate alla riflessione sui media, sulla parola, sulle forme di partecipazione della società attraverso l'azione performativa; tra ricontestualizzazione dei centri urbani e necessità di trovare un nuovo approccio per pensare i territori[1]. Infatti, un aspetto fu quello – già cavalcato tra la fine dei Sessanta e l'inizio del nuovo decennio[2] – della diramazione degli eventi artistici fuori dai grandi epicentri urbani. Un'altra peculiarità era il sentimento di lotta contro l'industrialismo perpetuato dai laboratori artistici e dai collettivi[3] come il Laboratorio di Comunicazione Militante, Videobase, oppure il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, il Gruppo Salerno '75 e altri presenti nella grande rassegna collettiva a cura di Enrico Crispolti "Volterra '73"[4]. Per comprendere come il Mattatoio – e più precisamente Testaccio – si collochi all'interno di questo orizzonte, è necessario portare l'attenzione su due eventi sempre pertinenti a quelle annate. Come evidenziato, dal 1975 al '76 fioriscono i dibattiti sull'archeologia industriale e sulla possibile funzione del Mattatoio e della zona industriale dell'Ostiense. Nel 1975 nasce inoltre il Ministero dei Beni Culturali e nello stesso tempo a Roma si festeggia l'anno giubilare. La capitale si prepara quindi ad accogliere ondate di turisti e promuovere un'idea monumentale e cattolica della città, tutt'oggi presente nell'immaginario collettivo. In questo fermento culturale, Crispolti progetta quella che sarà la manifestazione *Operazione Roma Eterna*, come risposta critica e ironica al movimento turistico e alla spettacolarizzazione dell'urbano. I documenti dell'*Operazione* furono poi esposti alla Biennale del 1976 nella sezione *L'ambiente come sociale*[5] insieme agli altri interventi dei collettivi coinvolti. Dalla consultazione dei materiali relativi

[1] Cfr. C. Casero, E. Di Raddo, *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano 2015, e anche C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo, *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano 2017.

[2] Cfr. L. Conte, *La performance in Italia e il "senso del geografico"*, in *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, Quodlibet, Macerata 2023.

[3] Cfr. L. Meloni, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, cit..

[4] Cfr. E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da «Volterra 73» alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977.

[5] E. Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale*, Catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio 1976 – 10 ottobre 1976), La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

all'*Operazione* (*ORE*) custoditi presso l'Archivio Crispolti[6], emerge come essa sia senza dubbio una delle progettualità più laboriose fatte dal critico, in termini di ideazione, costruzione e realizzazione. A causa di questa complessità – definita dal numero dei collettivi coinvolti, dalle forme linguistiche ed espressive utilizzate negli anni Settanta e dalla mancata realizzazione di un evento conclusivo di restituzione[7] – ancora oggi non si ha una narrazione esaustiva dell'*Operazione*. Il progetto nasce all'indomani di Volterra '73 e la fase organizzativa si protrae dal '74 al '75, tra riunioni, corrispondenza e altre fasi di ideazione collettiva realizzate nello studio del critico. Data la complessità della manifestazione, in questo contesto, ci si intende soffermare maggiormente sui progetti che hanno interessato il territorio di Testaccio e del Mattatoio, tralasciando dunque le altre implicazioni organizzative come la scelta degli artisti, lo slancio internazionale e la costituzione del Comitato Organizzatore[8]. Nella prima lettera di adesione al Comitato sono assenti i riferimenti ai progetti al Testaccio, che però erano già stati discussi nelle riunioni precedenti: del marzo 1974, dove viene individuato il Rione come epicentro sociale ancora non turistico, e nelle lettere di adesione del '75, in cui appare invece chiaro il riferimento a tale progettualità. La documentazione critica di *ORE* si può dire principalmente costituita dal *Dossier n. 1* e il fascicolo della mostra *Rapporti all'Ostiense* (svolta dal 3 al 20 dicembre del 1975 presso la Galleria Alzaia) che equivale al *Dossier n. 2*. Insieme, questi due apparati, si possono considerare come i "cataloghi" dell'intera *Operazione*, che sarebbero dovuti essere radunati sotto un'unica pubblicazione[9].

Il *Dossier n. 1* riporta il timbro usato da Giseppe Rescigno e Fabio De Sanctis[10], e presenta gli intenti e i motivi di *ORE*. In questa sede, viene spiegato il progetto con le sue due articolazioni. Esso prevedeva una prima e una seconda parte. Il primo momento era di raccolta delle idee e prendeva il nome di *Proposte progettuali di intervento e di interpretazione urbana*. Qui artisti e architetti, anche internazionali, erano chiamati a scrivere una serie di "proposte progettuali", con qualsiasi mezzo di comunicazione

[6] Da un punto vi sita della ricostruzione storiografica, i processi di formulazione hanno interessato gli studi di Elena Drovandini e Sara Catenacci. Il pimo ordinamento dei materiali d'archivio venne realizzato da Drovandini, cfr. E. Drovandini, *Operazione Roma Eterna. Proposte progettuali e azioni d'intervento e di interpretazione urbana su e in Roma*, Tesi di Specializzazione in Beni Storico Artistici, relatori Crispolti E., Università degli Studi di Siena, anno accademico 2012-2013. Il suo elaborato costituisce una guida per la lettura dei fascicoli, ed è stato consultato contestualmente ai documenti trattenuti dall'archivio. Nella prima parte della sua analisi, Drovandini si sofferma soprattutto sulla lunga anticipazione progettuale che ha preceduto i primi interventi di *ORE*. Un ulteriore e importante approfondimento bibliografico è offerto da S. Catenacci, *Un esperimento di rifondazione co-operativa: Operazione Roma Eterna, 1974-1976*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo, *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, cit., pp. 277-284. Della stessa autrice si veda anche la più recente monografia S. Catenacci, *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, Mimesis, Milano 2025, pp. 129-161.

[7] Doveva essere realizzata una grande mostra a Palazzo delle Esposizioni, tuttavia mai avvenuta.

[8] Il primo documento ufficiale di *ORE* è la lettera di richiesta di adesione al Comitato Organizzatore inviata in data 31 luglio 1974 firmata da Crispolti e da Fabio De Sanctis.

[9] Mai uscita e ancora in bozza nell'archivio.

[10] Per una descrizione e genesi del logo di *ORE* cfr. S. Catenacci, *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, cit., pp. 143-147.

estetica, puramente fantastiche e per la maggior parte irrealizzabili, che contrastassero però il *cliché* della "città eterna" e il suo sfruttamento per scopi turistici. Sono poi esposte le linee tematiche di intervento, ovvero la classicità di Roma e la trasfigurazione del volto monumentale nel consumo turistico. Questo «concorso di idee»[11], inizialmente slegato dal valore produttivo della ricerca artistica, voleva riflettere sul ruolo dell'urbano, anche in termini ironici, problematizzandone gli stereotipi sia in chiave politica che umanistica. La città avrebbe dovuto assumere l'aspetto di un campo di interventi immaginativi e fantasiosi, contrastando dunque l'aspetto passivo degli spazi e la loro pertinenza a un immaginario acritico e consumistico. La seconda parte dell'*Operazione* era invece un momento di reale contatto e di rapporto con la città. A questa sezione viene assegnato il titolo di *Azioni di intervento e interpretazione urbana nel quartiere di Testaccio*: a questo punto gli artisti selezionati dovevano scendere nel territorio – su «campioni concreti della città»[12] – in prospettiva di *co-operazione*, come la definisce Crispolti. In questo caso gli operatori estetici (gli artisti) erano chiamati a lavorare con le realtà sociali, associazioni e residenti in una dinamica di conoscenza e di emancipazione del territorio. Il tema di questa sezione è pertanto «il riscontro fra le intenzioni progettuali e la realtà del contesto urbano sociale»[13], in altri termini, la verifica effettiva della possibilità di calare gli interventi ideati nel primo momento di *ORE* sullo spazio prescelto del Testaccio. L'idea alla base di questo processo era di attivare il Rione attraverso il coinvolgimento di enti locali come le scuole, le circoscrizioni, i comitati di quartiere e altri enti. I mezzi operativi potevano essere molteplici e includere diversi linguaggi come la fotografia, la pittura, il video ed ogni altro *medium* pertinente a questo processo di comunicazione. Nel *Dossier* inoltre si annuncia la presentazione delle attività svolte nelle fabbriche dimesse dell'Ostiense presso l'evento espositivo progettato alla Galleria Alzaia per il dicembre successivo. Questa serie di interventi negli spazi dell'archeologia erano stati realizzati in accordo con la XI[a] circoscrizione del Comune di Roma, insieme al gruppo di operatori (composto da Francesco Artibani, Sandro Baliani, Maurizio Bedini, Egidio Cosimato, Enrico Crispolti, Piero Girotti e Agostino Milanese) che ne esporrà il risultati alla Galleria Azaia in occasione della mostra *Rapporti all'Ostiense*. Sempre in questo secondo momento elaborativo, si annuncia l'ipotesi di "deriva urbana" coordinata da Fabio De Sanctis partita dal piazzale antistante il Mattatoio realizzata nel mese di maggio del 1976[14].

Il secondo *Dossier* **[fig. 40-41]** *Rapporti all'Ostiense (informazione n. 1)* è invece il risultato del lavoro fatto sul territorio, ed è stato presentato in occasione dell'omonima mostra realizzata presso la Galleria Alzaia. La mostra rappresentata il primo momento di restituzione pubblica di *ORE*. In questa occasione, vengono esposti i materiali di documentazione relativi alle esperienze pittoriche e sociologiche svolte in primavera nella zona abbandonata delle fabbriche dell'Ostiense, tra l'ex vetreria di San Paolo e l'ex-

[11] **A-EC**, Faldone 1 di *Operazione Roma Eterna*, *Dossier 1*, p. n. n.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*.

[14] Cfr. S. Catenacci, *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, cit., pp. 146-147. L'operazione è schedata nel catalogo della Biennale 1976 senza un riferimento diretto ma è tuttavia riportata, cfr E. Crispolti, (a cura di), *L'ambiente come sociale*, cit., p. 14.

oleificio Corcos[15], ma anche i materiali ritrovati nello spazio dell'industria e le testimonianze della memoria operaia. Dal confronto con i documenti presenti all'Archivio Crispolti e quelli conservati dal Gruppo Cartari 2, si può ricostruire come erano esposti alcuni oggetti rimasti nella zona industriale a seguito della dismissione: come cavi o fili, cartelli di avvertimento e di indicazione per gli operai (che riportavano le scritte "attenzione alle cinghie", "attenzione sprizzi di liquidi corrosivi", "alta tensione"); ma anche alcune tracce di documentazione sulla classe operaia tra cui diari, scatole, carteggi o registri di conti o delle malattie (con scritto "cassa mutua", "malattie dipendenti Enel") **[fig. 42-44]**. In un dattiloscritto redatto da Crispolti si sottolinea inoltre come questi fossero esibiti e «proposti come elementi documentari emblematici di quella che è stata la vita della fabbrica»[16], nel tentativo di recuperare parte del tessuto popolare e di misurarsi con l'attualità della zona dell'Ostiense. Essi diventavano la cifra identificativa per una valutazione critica del territorio non-turistico di Roma, nello spirito dell'intera *Operazione*. I materiali erano infatti elaborati secondo più possibilità interpretative: nello scopo di costruite e radunare i segni di «un'archeologia urbana contemporanea», di valutare un'elaborazione estetica dei medesimi dati, e nella finalità ultima di ricostruire-rievocare la «vita della fabbrica» come strumento «autoconoscitivo inteso nel recupero di una "memoria" locale specifica»[17]. Nell'allestimento della mostra **[fig. 45]**, vengono esposte anche registrazioni audio da ascoltare in cuffia e testimonianze orali, così da recuperare un segmento di memoria della vita operaia e dell'impatto sociale che essa aveva per i lavoratori[18]. Spiega Catenacci:

> «Nelle intenzioni degli artisti, il recupero poetico di queste aree strappate alla vita dei quartieri costituiva non un atto estetico in sé concluso, ma il primo passo per un più duraturo rapporto con gli abitanti. I reperti di archeologia industriale erano invece mostrati senza alcuna manipolazione [...]. Interviste audio realizzate presso comitati, circoli locali e sezioni di partito ricostruivano ciò che queste avevano significato per il quartiere. L'intenzione era di stimolare negli abitanti un'occasione di "autoconoscenza", di riappropriazione della loro stessa storia. Per questo la mostra fu successivamente riallestita per un pubblico operaio nei locali della Romana Gas»[19].

[15] In quegli spazi oggi vi è la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università Roma Tre.

[16] **A-EC**, Faldone 2 di *Operazione Roma Eterna*, documento per l'Alzaia, segnato con numerazione 3/XII, dattiloscritto per il cartello 4 (foto dell'allestimento).

[17] *Ibidem*.

[18] Questi materiali, di cui si apprende nota ed esistenza nei documenti del fondo storico dell'Archivio Crispolti, non sono stati analizzati nella loro dimensione "acustica" poiché il fondo audio è in ordinamento.

[19] S. Catenacci, *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, cit., p. 140.

Sempre in mostra, era presente il film in *super8* che documentava l'intero intervento realizzato nello spazio dell'ex-vetreria e dell'oleificio[20]. Dalla ricostruzione fatta da Drovandini[21], è possibile risalire alla presentazione di *Rapporti all'Ostiense* anche presso la società Romana Gas, che riforniva il Gazometro, nelle date dal 20 gennaio al 10 febbraio 1976 (già preannunciato nella prima pagina del *Dossier 2*). Da una prima analisi si intuisce come il quartiere sia stato, dunque, sempre al centro dell'interesse di Crispolti e del Comitato, che nel 1976 si amplia e coinvolge anche Renato Nicolini, non ancora assessore, ma consigliere della I[a] Circoscrizione. Aspetto principale dell'*Operazione* di Crispolti è quindi la prospettiva di ribaltare la concezione turistica e monumentale della Roma classica, ambizione con cui si presenta *ORE*, a partire proprio da un'indagine sullo "stato di realtà" che vi era nelle circostanze più marginali della città, slegate dall'onda elitaria e borghese, piuttosto connessa al problema tangibile della dismissione, del recupero degli spazi dell'industria e della necessità di una riprogettazione urbana che partisse dai luoghi abbandonati e dagli ambienti popolari. Questo cappello introduttivo su *Operazione Roma Eterna* – sebbene esposto in modo schematico, nella struttura e nella presentazione dei relativi documenti – ci permette ora di soffermarci con più coerenza sulle opere realizzate dagli artisti. C'è inoltre da dire che, di tutti i progetti arrivati a Crispolti, solo alcuni hanno trovato una formalizzazione. Tra i lavori realizzati sarà più interessante, in questo contesto, affrontare la progettualità del Gruppo Cartari 2 (Maurizio Bedini, Egidio Cosimato, Luigi De Cinque), che coinvolge direttamente un'indagine sul Rione. Il lavoro del Gruppo Cartari 2 si inserisce in questo quadro, ovvero nelle ricerche effettuate nella prima parte dell'*Operazione* nella zona industriale di San Paolo **[fig.46-47]**. Prima di spostarsi sul Testaccio, il loro coinvolgimento all'interno di *ORE* nasce dall'idea di entrare nei luoghi fatiscenti delle ex industrie per esplorare le potenzialità del cemento e dei detriti murali come superficie pittorica. Dalle fotografie conservate dagli artisti si capisce come la spazialità del residuo fosse utilizzata come estensione e sconfinamento della tela. I pilastri in cemento armato diventavano grandi colonne dipinte di giallo e, tra i calcinacci, si dipingevano forme ispirate dalle pareti scrostate e dalle sembianze dei loro resti **[fig. 48-58]**.

Lo spazio delle ex vetrerie, delimitato da un grande cancello che ne permetteva l'ingresso, come ricordano Cosimato e Bedini[22], era segnato dagli artisti da alcuni fili tesi tra le macerie e dai ferrami che spuntavano fuori dalle mura. Anche l'erba spontanea che cresceva nella rovina era usata come superficie e dipinta di blu. Gli artisti avevano cominciato a lavorare in questi spazi prima della formulazione effettiva del progetto di Crispolti e si erano loro stessi proposti di farne parte. Successivamente si creò una condivisione di interessi con il critico e insieme presero parte all'*Operazione*. Una volta che il sodalizio con Crispolti aveva preso forma ed era entrato a far parte del

[20] Anche di questo non si ha avuto conoscenza diretta. Una copia del filmato è conservata da Maurizio Bedini ed Egidio Cosimato, artisti di *ORE*, ma non si è potuta visualizzare in assenza di mezzi adeguati alla sua riproduzione.

[21] Cfr. E. Drovandini, *Operazione Roma Eterna. Proposte progettuali e azioni d'intervento e di interpretazione urbana su e in Roma*, cit.

[22] Intervista a M. Bedini, E. Cosimato, Roma 2025, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).

disegno organico di *ORE*, il lavoro del gruppo si sposta autonomamente nel Rione Testaccio. Qui la prospettiva di ricerca muta diventando quasi un'indagine sociologica, «di cronaca»[23] come afferma Cosimato, e appare più interessata agli aspetti relativi alla vita interna del quartiere e alle sue semiologie. Insieme a Bedini realizzano il lavoro *Reportage dal quartiere* (1975-1976), che costituisce il primo momento di raccolta dei materiali per il lavoro portato in Biennale nel 1976, ovvero *Progetto per un Libro Figurato* – segnato nel catalogo come *Ricognizione socio-antropologica del quartiere Testaccio (Progetto per un Libro Figurato)*[24]. Di questo intervento, in Archivio Crispolti, sono presenti due documenti: *Informazione 1* (che equivale all'elenco dei materiali[25] utilizzati per il *Reportage*) e *Informazione 2*. Successivamente, la documentazione raccolta sarebbe servita l'elaborazione del *Libro*.

Tra gli elementi d'indagine erano anche presenti contesti d'arredamento, ricerche sulle abitazioni, sulle case popolari e sugli abitanti del Testaccio[26] **[fig. 59-75]**. Dalle foto si comprende come gli artisti usassero i documenti per poi procedere con le fasi di scrittura, che coincidevano sia nella scrittura visiva per la costruzione del *Libro*, sia nell'elaborazione delle stesse immagini, che venivano segnate ed evidenziate graficamente a colori. Il momento di studio avviato durante *Informazione 1* ha portato a immaginare un racconto dello spazio e del ruolo che le persone ritratte potessero assumere nei confini quotidiani del Rione. Sono state inventate storie sui personaggi, creata la figura fittizia di una certa "Mariella" **[fig. 76-77]**, nome di fantasia, raccolta la testimonianza di un "Bottaro" (artigiano dei fiaschi) **[fig. 78-79]** alle pendici del Monte dei Cocci, e scritte le loro storie all'interno del *Libro* in un percorso linguistico a metà tra scrittura e immagine. L'*Informazione 2* coincideva invece con una fase di presentazione dei documenti. Un'esposizione dei contenuti è avvenuta a Spazio Zero, il teatro-circo di Lisi Natoli **[fig. 80]**, all'epoca appena trasferito da Trastevere su Via Galvani. La mostra ha compreso l'allestimento di pannelli fotografici, di alcune diapositive, delle pagine del libro di Domenico Orano[27] **[fig. 81]** e la bozza del *Libro Figurato*. La giornata a Spazio Zero ha inoltre coinvolto la partecipazione del mimo Marcel Marceau che interpretava le storie inventate. Allo stesso tempo si sono allestite tre piante topografiche della città di Roma: una rappresentante la dimensione urbanistica per avere una collocazione dello spazio nella città, una con i loghi del Testaccio attraversati durante le riprese fotografiche, e una vuota dove si chiedeva ai partecipanti di indicare il proprio nome, il proprio contatto e la propria occupazione. Le attività del Gruppo Cartari sono poi proseguite anche negli anni successivi con l'ipotesi del *Laboratorio dell'immagine a Testaccio*. Si trattava di un altro lavoro di quella fase di ricerca proseguito sulle tracce definite dall'*Operazione* e riassunto nel catalogo *Quartiere in Laboratorio*.

[23] Intervista a M. Bedini, E. Cosimato, cit., **Annex C.**

[24] E. Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale*, cit., p. 37.

[25] Dall'analisi dei materiali si evince come l'idea di realizzare il *super 8* fosse legata alla volontà di procedere a una "ricognizione" documentale attraverso *medium* analogici (diapositive, schede, test, immagini) e digitali (registrazioni video e audio).

[26] **A-GC2**, materiale fotografico in scatole non numerate.

[27] Cfr. D. Orano, *Roma e i suoi quartieri*, Tipografia Editrice dell'Orso, Roma 1913.

Per una nuova operatività culturale decentrata/ arti visive realizzato dal Gruppo in occasione di una successiva mostra ad Arezzo[28], accompagnata dai testi di Mario Perniola, Enrico Crispolti e Piero Girotti.

Per quanto riguarda invece gli ulteriori interventi realizzati nell'ambito di *ORE*, di particolare interesse per la nostra ricostruzione è la *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976). L'azione è stata realizzata con gli abitanti del Testaccio, con il Comitato di Quartiere, Renato Nicolini, Umberto Santucci e gli allievi dell'Istituto Europeo di Design[29], Paolo Rossi Modigliani e Pier Paolo Battisti. Tra i materiali, nel secondo faldone relativo ad *Operazione Roma Eterna*[30] trattenuto presso l'Archivio Crispolti, è altresì presente il numero speciale della rivista "Capitolium" curato da Tirincanti (1975), ovvero quello relativo al passaggio dal vecchio macello al nuovo centro su Via Togliatti. Ciò evidenzia l'attenzione del critico agli eventi coevi per una riflessione sociopolitica degli spazi della città, e allo stesso tempo, sottolinea come il dibattito attorno al riuso dell'archeologia industriale ricoprisse un ruolo di rilievo nell'opinione pubblica. Sempre nella documentazione d'archivio si trovano una serie di documenti sulla ricontestualizzazione degli spazi ex-industriali; come gli atti del convegno *Roma Sbagliata*[31] organizzato dall'Associazione Italia Nostra nel febbraio-marzo 1973, con gli interventi di Insolera sul ruolo dell'urbanismo per la gestione della città, la funzione dei piani regolatori e l'ipotesi di una gestione "informale" di Roma. Dei documenti fanno parte anche degli articoli di giornale ritagliati, con la segnatura autografa «*ORE*» scritta da Crispolti. Un momento emblematico della marcia è infatti apparso su "Paese Sera"[32], con l'immagine dell'occupazione del viale centrale interposto tra i macelli **[fig. 82]**. A testimonianza di questo intervento si prende inoltre nota di tre fotografie conservate in Archivio[33], di cui due ritraggono gli ambienti degradati e una un gruppo di ragazzi sorridenti negli spazi dei viali. Un ulteriore nucleo documentativo relativo all'azione collettiva è conservato presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. In questa sede si è ritrovato un fascicolo di Paolo Rossi Modigliani contente un album rilegato a mano[34] con sedici fotografie realizzate in preparazione della *Marcia* **[fig. 83-92]**. Le fotografie di Modigliani erano dunque in mostra alla sezione italiana della

[28] M. Bedini, E. Cosimato, L. De Cinque (a cura di), *Quartiere in laboratorio: Per una operatività culturale documentale / Arti visive*, Catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 14 aprile –29 aprile 1978), Comune di Arezzo; Biblioteca Città di Arezzo, Arezzo 1978.

[29] Il coinvolgimento dell'Istituto è da riconnettere all'esperienza di insegnamento di Santucci. Inoltre, parte dell'*Operaizone* coinvolgeva scuole locali e nazionali e per questo non è difficile immaginare che gli allievi dello IED (a Roma dal 1973) fossero stati coinvolti in ottica collaborativa attraverso il Professore.

[30] **A-EC**, Faldone 2 di *Operazione Roma Eterna*.

[31] I temi del convegno erano: la salvaguardia del patrimonio artistico, la creazione di nuovi servizi, le funzioni dei piani regolatori trentennali, la necessità di un verde pubblico, salvaguardia della Via Appia Antica e di Villa Pamphili e l'acquisizione del San Michele. cfr. I. Insolera, A. Cederna (a cura di), *Roma sbagliata: contributi per uno sviluppo alternativo della città*, in «Documenti di Italia Nostra», n. 12, Roma 1973.

[32] **E-PS**, A. s., «*Occupato» l'ex mattatoio a Testaccio*, in "Paese Sera" (GIORN 1006), 28 marzo 1976, p. 10.

[33] **A-EC**, F. 2 di *Operazione Roma Eterna*, fotografie numerate 19-1, 19-2, 19-3. Un'altra fotografia della marcia è stata pubblicata in S. Catenacci, *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, cit., p. 160 e una ulteriore anche in S. Catenacci, *Un esperimento di rifondazione co-operativa: Operazione Roma Eterna, 1974-1976*, cit., p. 281.

[34] **ASAC**, Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo (Inv. 7998, R63).

Biennale curata da Crispolti, precisamente sul Tavolo n. 4[35], insieme ai *Dossier n. 1* e *2* di *Operaizone Roma Eterna* e altri materiali del Gruppo Cartari 2 come le bozze del *Libro Figurato* e altra documentazione di *ORE*. Inoltre, anche dalla consultazione dei documenti del fondo storico[36], si apprende l'esistenza di un film in *16mm* sulla realizzazione dell'intera operazione di marcia, avente come voce narrante proprio quella di Nicolini[37]. Altro materiale audiovisivo presente in mostra fu costituito dalle videointerviste di Luciano Giaccari, commissionate all'artista da Crispolti[38]. Tornando alle fotografie della *Marcia*, dell'altro materiale fotografico è stato conservato nell'Archivio del Gruppo Cartari 2 **[fig. 93-102]**. Interessante è soffermarci, oltre che sugli ambienti dismessi e fatiscenti del vecchio macello, sull'immagine che ritrae la comunicazione della dismissione, ovvero un "poster", appeso sulle pareti di tufo, che dava notizia dello spostamento delle attività nel nuovo Centro Carni.

A questo punto, tornando agli altri lavori realizzati dagli artisti per *ORE* è possibile menzionare, tra tutti, l'idea di Antonio Davide su *La Storia di Roma* e gli interventi di Giseppe Rescigno *Proposte per una rifondazione di Roma* o anche quelli di Ettore Consolazione, Nino Giammarco, Gianluigi Mattia e Andrea Volo dal titolo *Progetto di percorso ludico a Monte Testaccio*, nati come riflessione sull'eredità delle rovine della Roma classica[39]. L'intervento doveva prevedere diversi momenti: l'operazione concettuale iniziava con un articolato percorso di riappropriazione e una nuova "drammaturgia" per la storia di Roma, culminando nella creazione di un archivio popolare come nuovo nucleo storico locale denominato *SPQR Testaccio*. Come primo momento, Davide aveva previsto un incontro di informazione con gli abitanti del Rione per ripercorrere gli eventi cruciali della storia della città, sostenuto dalla proiezione di 30 diapositive. Successivamente, l'artista immaginava l'affissione notturna di manifesti di grande formato (70x100 cm) sui muri del quartiere. Ogni manifesto rappresentava una "pagina di

[35] **ASAC**, Fondo Storico, Serie Arti Visive, b. 249, dattiloscritto intestato "Padiglione Italiano sezione Ambiente come sociale" corrispondente all'elenco dei materiali collocati sui tavoli.

[36] **ASAC,** Fondo Storico, Serie Arti Visive, b. 250, dattiloscritto intestato *L'ambiente come sociale*, p. 3.

[37] Il montaggio era stato eseguito da Riccardo Tortora; tuttavia, il film risulterebbe oggi disperso. Durante le nostre ricerche non ne è stata trovata traccia né nell'Archivio Crispolti, né nel Fondo di Renato Nicolini presso l'Archivio Capitolino, né in quello del Gruppo Cartari 2. Una testimonianza dell'opera rimane comunque anche in: R. Nicolini, *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, Città del sole edizioni, Reggio Calabria 2011, pp. 61-62.

[38] Il *corpus* delle interviste realizzate da Luciano Giaccari, suddiviso nei quattro blocchi tematici presentati in Biennale da Enrico Crispolti, non è stato consultabile nel corso della presente ricerca. Di particolare rilievo per l'indagine sulla sezione n. 4 (*Partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale*) risulta il nastro recante in titolazione i riferimenti: «Operazione Roma Eterna, Enrico Crispolti, Gruppo Cartari 2, Renato Nicolini, Rapporti all'Ostiense, Percorso ludico a Monte Testaccio». Come confermato da Irene Boyer (e-mail a chi scrive, 6 ottobre 2024), il filmato, della durata di circa 30 minuti, si articola attraverso una presentazione di Crispolti, lo scorrimento di materiali d'archivio e interviste ai vari artisti impegnati nell'area del Testaccio. Tra gli altri materiali audiovisivi esposti è inoltre opportuno segnalare la registrazione audio di Gianfranco Baruchello, *E io scasso la casa* (21 min. ca.), afferente alla terza sezione della mostra (*Partecipazione spontanea*). Il documento, oggi conservato presso l'Archivio Storico della Biennale di Venezia, consiste in un montaggio di voci di militanti di Potere Operaio impegnati nelle lotte per l'assegnazione delle case popolari, configurandosi come una rilevante testimonianza del contesto sociopolitico degli anni Settanta.

[39] **A-EC**, Faldone 1 di *Operazione Roma Eterna*, proposta di progetto di Antonio Davide.

storia" disposta in ordine cronologico, pensata per essere letta dai residenti al mattino. L'iniziativa prevedeva anche una componente performativa sulla teatralizzazione degli eventi storici, in cui i ragazzi del Testaccio avrebbero «"drammatizzato", durante la giornata, su più punti del quartiere la "figuralità mitologica e storica" presente nel manifesto»[40]. L'artista poi ipotizzava la costruzione di *punti di ascolto* dislocati sempre nel tessuto urbano del Rione (collocabili ogni giorno in un luogo diverso) dove dei nastri registrati avrebbero diffuso la storia di Roma tratta dai testi scolastici. Gli stessi punti di diffusione sonora avrebbero inoltre costituito un luogo in cui ragazzi avrebbero potuto leggere la storia della propria città, attivando una narrazione soggettiva. Spiega ancora Catenacci:

> «Punti d'ascolto itineranti, dotati di registratori, avrebbero invece fornito più approfondite informazioni sul passato dei luoghi. Alla scrittura e registrazione di una loro versione della storia della città avrebbero contribuito anche studenti e residenti del quartiere, formando un nuovo, stratificato archivio narrativo. Questo archivio sonoro, con un ulteriore passaggio di medium, sarebbe infine stato tradotto in un libro»[41].

Questa operazione, con il complesso degli audio raccolti, avrebbe composto una sorta di archivio della memoria del Testaccio, avviando dunque una nuova interpretazione degli spazi e dell'idea tradizionale dell'evoluzione della storia di Roma. Tali postazioni erano pensate come luoghi di partecipazione attiva, dove gli abitanti, avrebbero contribuito attivamente alla creazione di contenuto. Quanto invece agli interventi sul Monte dei Cocci, quello di Rescigno[42], comprendeva un'iniziativa congiunta tra gli studenti di un istituto scolastico del quartiere Testaccio (Scuola Primaria Statale IV Novembre 1918) e quelli di una scuola di Mercato San Severino a Salerno. Attraverso la diffusione di sondaggi e schede di voto si volevano indagare le preferenze degli studenti riguardo alle diverse epoche storiche e tipologie urbane di Roma, chiedendo agli stessi di esprimere preferenze sui modelli di vita. Dall'indagine emerse una netta maggioranza per la struttura della città arcaica piuttosto che dell'attuale metropoli moderna, da interpretare o come ritorno o come fuga[43]. Questi esiti hanno ispirato la concezione di specifici interventi, tra cui la realizzazione di una capanna che richiamava le leggende legate alla fondazione della città e, in particolare, le tipologie costruttive scoperte sul Palatino. Sebbene il progetto fosse originariamente destinato a culminare con l'edificazione del "rifugio" sul Monte dei Cocci, questa venne successivamente costruita da Rescigno e dai suoi allievi a Brescigliano (SA), concretizzando altrove l'idea progettuale. Infine, il lavoro di Consolazione, Giammarco, Mattia e Volo, portato anche in Biennale[44], si proponeva di stimolare gli abitanti del quartiere al fine di riflettere sulle

[40] *Ibidem*.

[41] S. Catenacci, *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, cit., p. 153.

[42] **A-EC**, Faldone 2 di *Operazione Roma Eterna*, progetto di Giuseppe Rescigno, libro fascicolato, G. Rescigno, *Operazione Roma Eterna. Proposte per una rifondazione di Roma*, p. i., s. d.

[43] Cfr. S. Catenacci, *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, cit., p. 155-156.

[44] E. Crispolti, (a cura di), *L'ambiente come sociale*, Catalogo della mostra, cit., p. 38.

trasformazioni socioculturali, anche attraverso il recupero di elementi ricreativi tradizionali e popolari come: la "nizza", campana, "salta la luna" e "tre tre giu giu". L'idea doveva svilupparsi attraverso una serie di incontri e dibattiti, e nella progettazione finale di una serie di «manifestazione ludiche sul Monte dei "Cocci"»[45] che avrebbero coinvolto il quartiere e proposto una rilettura della cultura "bassa" e locale, costituendosi come «un contributo non marginale o episodico alla riappropriazione dei fenomeni culturali da parte delle componenti emergenti della società»[46]. Accordando con Catenacci, le idee di Crispolti e degli artisti «possono [quindi] considerarsi come declinazioni personali di rigenerazione urbana»[47], costituendo un modello incarnato di riuso dell'urbano manifesto dalle pratiche artistiche degli anni Settanta.

3. Parentesi sonora di un meraviglioso urbano. *Mattatoio rock & jazz*

Il coinvolgimento di Nicolini nei progetti di Crispolti fu di fondamentale importanza per la formulazione dell'Estate Romana del 1979, in parte svolta negli ambienti abbandonati del vecchio macello. Come noto, il progetto di Nicolini durò dal 1976 al 1985, da quando divenne Assessore alla Cultura sotto la nuova giunta di Giulio Carlo Argan (1976-1979). La ricerca era sulle possibili forme di aggregazione veicolate dai principi dell'architettura materiale e immateriale, ma anche sul nuovo sentimento di riconquista della città[1]. Già dalla fine degli anni Settanta, come afferma Federica Fava, spiccano due concetti principali nel lessico dell'architetto: quello dell'effimero e del meraviglioso urbano[2]. Il primo è da intendere nella sua declinazione di "fortuito", e vuole definire quelle forme architettoniche che si creano e modificano al di là del modello fermo e canonico del disegno urbano. Con il termine si delinea la temporaneità delle strutture che si inseriscono negli spazi della città, creandone un'alterazione libera e momentanea. Il secondo invece restituisce il contributo emotivo della creazione di questi spazi e il limite paradossale che lega la povertà dell'architettura agli slanci sensoriali che genera. Al centro dell'idea di Nicolini emerge la visione di una cultura condivisa, capace di attraversare quelle zone di Roma in grado di mettere in relazione sia un pubblico di specialisti e intellettuali sia un pubblico "periferico" e non elitario, come quello delle borgate e delle periferie marginalizzate. Tra i numerosi progetti realizzati per le estati romane – come il *cineforum* di Massenzio (1977-1979), il Festival Internazionale dei Poeti con il Beat '72 (1979), l'allestimento di *Avanguardia Transavanguardia* per Achille Bonito Oliva (1982) e gli interventi al Palazzo delle Esposizioni (1978-1980) – in questo contesto ci si concentrerà sul progetto del 1979 per il Testaccio, ripartendo dal ruolo che ha avuto la *Marcia* condotta con Crispolti nel 1976. Nella sua personale narrazione, Nicolini afferma

[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.
[47] S. Catenacci, E. Drovandini, *Un esperimento di rifondazione co-operativa: Operazione Roma Eterna*, 1974-1976, cit., p. 279.
[1] Per un primo approccio ai temi dell'*Estate romana* si rimanda al libro di R. Nicolini, *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit.
[2] Cfr. F. Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 18-29.

che la nomina da Assessore nella direzione dell'urbanistica, fra tutti gli eventi che lo hanno visto coinvolto, è debitrice del suo impegno nella "questione Mattatoio"[3]. In questa sorta di lettura autobiografica, l'Assessore dedica una memoria all'impegno condotto nel dibattito sull'archeologia industriale ripercorrendo i suoi primi ingressi all'interno dello spazio. Scrive Nicolini:

> «Un po' in tandem con Francesco Perego che allora lavorava al *Messaggero*, e che dette molto spazio ai miei interventi, avevo finito per sconfiggere la proposta avanzata con molta baldanza da Luigi Tirincanti, capo della cronaca romana sempre del *Messaggero*. Demolire il vecchio Mattatoio, visto che era entrato in funzione il nuovo Centro Carni, e costruire sull'area che si sarebbe resa libera, indovinate cosa? il nuovo Auditorium. Visto che il nuovo Auditorium ancora non si è fatto, ed il vecchio Mattatoio è più o meno come era allora, chissà se ho fatto bene. Ma allora fu una bella battaglia. Gli argomenti urbanistici, sulla necessità di non chiudere una delle poche zone rimaste relativamente libere intorno al centro, si intrecciarono a quelli architettonici e storici. Il Mattatoio di Testaccio era un esempio di archeologia industriale, uno stabilimento per i suoi tempi all'avanguardia. Gioacchino Ersoch, il suo architetto, lo aveva teorizzato in un saggio, allegato al progetto, che avevo avuto la fortuna di trovare a Porta Portese. Ma soprattutto *c'era stata quella visita guidata al Mattatoio, una domenica mattina nel quadro un po' paradossale di una Operazione Roma Eterna promossa da Enrico Crispolti e di cui ci fu qualche traccia alla Biennale di Venezia del '76*. Comunque fosse, con il megafono in mano, avevo condotto una vera e propria folla in visita agli stabilimenti, dal Campo Boario alla Pelanda dei Suini ai luoghi che avrebbero dovuto esserci e non c'era più: come i Bagni Zootermici, progettati con tanto di bevute per forbirsi la bocca dopo aver bevuto, contro la tisi, il sangue degli animali macellati. Quello che c'era si mescolava nella mia illustrazione quello che avrebbe dovuto esserci: gli spazi per le mostre, per gli spettacoli (così lo Spazio Zero di Lisi e Silvana Natoli avrebbe potuto lasciare il suo "provvisorio" tendone da circo), l'asilo nido; i nuovi interventi, leggeri, si sarebbero sovrapposti al mantenimento delle caratteristiche essenziali della vecchia architettura. Ed invece…»[4].

Questa lunga riflessione permette di ricostruire il primo approccio dell'Assessore all'opera di Ersoch, recuperata ai banchi del mercato, fino alle visite in *tandem* con Perego che negli stessi anni lavorava sulla rovina con il *medium* fotografico, all'incontro con Crispolti e al coinvolgimento in *Operazione Roma Eterna*. Questa testimonianza consente inoltre di immaginare quanto possa essere avvenuto durante la domenica della Marcia e di risalire (almeno nei contenuti) alla narrazione di Nicolini nel filmato in *16 mm* presentato alla Biennale e oggi perduto. Ciò che si spiega Nicolini è la conduzione della guida fatta al momento dell'occupazione, illustrando le proposte e la sua visione per una nuova funzionalità degli spazi. Le idee per una nuova sistemazione del Mattatoio sono anche, in parte, descritte in un documento del Fondo Renato Nicolini custodito presso l'Archivio Storico Capitolino[5]. Qui si fa riferimento alla creazione di un comitato che vede unite più forze politiche, ovvero Verdi e PDS, insieme a intellettuali di varia provenienza nell'ambito delle arti. Il documento tratta di un'opposizione all'idea della svendita

[3] Cfr. R. Nicolini, *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 60.
[4] Ivi, pp. 61-62 (c. ns.).
[5] **AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 7, B. 101, documento denominato *Ex Mattatoio a Testaccio*, p. n. n.

degli spazi del vecchio macello, in accordo invece con la proposta di adeguamento a servizi culturali e pubblici. Si annuncia dunque la costruzione di un «"comitato di garanti" culturali»[6] che avrebbe osservato le destinazioni d'uso promosse dall'amministrazione per gli edifici. Nel disegno di riqualificazione del comitato e di Nicolini dovevano trovare accoglienza gli studi della Cineteca nazionale e dell'Istituto Luce (con le sale di proiezioni e locali adeguati a rassegne retrospettive e altri eventi che avrebbero coinvolto i cittadini) il Centro Sperimentale di Cinecittà, un laboratorio di restauro pellicole, le sale prove per il teatro, la raccolta pubblica di materiale audiovisivo della Discoteca di Stato, alcuni servizi dell'Istituto Centrale per il Restauro, il magazzino dei costumi Tirelli e dei mobili Rancati, gli spazi per i reperti archeologici provenienti dalla zona e, infine, una scuola di fotografia. Secondo questa visione, ai privati si sarebbe potuta dare unicamente la gestione di alcuni servizi come multisale, con particolare attenzione al settore della fotografia, o attività per il pubblico (bar, libreria, ristoranti). Nicolini nel documento chiede al Comune di attivare i procedimenti per il restauro dell'ex borsa, che arriverà solo dopo nella fine degli anni Ottanta[7]. Nella stessa raccolta, è presente un saggio dell'architetto Giorgio Muratore, studioso di rilievo per le politiche culturali e urbanistiche, intitolato *Archeologia, Arte, Industria e Restauro del Moderno: in difesa dei "Monumenti" della città contemporanea*[8]. Nello scritto, che sembrerebbe essere la bozza di un intervento seminariale o convegnistico, Muratore affronta il tema dei "nuovi monumenti" attraverso un'analisi condotta a partire dal Mattatoio di Ersoch. Egli analizza tutti quei luoghi un tempo destinati all'industria (fabbriche, depositi tranviari, centrali elettriche o operative, stazioni) oggi abbandonati e ancora:

> «in attesa di una adeguata politica di intervento e di riuso capace di strapparli, da un lato, alla inevitabile speculazione [...] e, dall'altro, alle pastoie infinite di una pianificazione che tarda sempre a venire»[9].

L'accento che pone Muratore è sulla necessità di ripensare questi grandi ambienti all'interno di fasi di trasformazione urbana inserite in un rapporto organico con la città, contrastando la tendenza generalizzata dell'esclusione o della privatizzazione delle aree. Nell'opinione del critico, la clausola per questo cambiamento di direzione è una revisione dell'«idea stessa di "progetto d'architettura"», modificandone profondamente il senso e l'attuazione, nella prospettiva ultima di restituire alla disciplina «dignità, cultura e trasparenza» e di procedere verso una visione collettiva. Anche qui il Mattatoio è usato come caso cardine esemplificativo di una tendenza più ampia e diffusa. Tali parole risultano profondamente coerenti se si pensa al l'idea di architettura promossa da Nicolini negli interventi per l'Estate Romana. In accordo con i temi di meraviglioso urbano e di effimero, riguardando all'architettura in ottica "costruttiva" e non speculativa, appare più chiara la "rivoluzione" dei linguaggi.

[6] *Ibidem*.
[7] Si vedrà in seguito.
[8] **AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 7, B. 101, G. Muratore, *Archeologia, Arte, Industria e Restauro del Moderno: in difesa dei "Monumenti" della città contemporanea*, p. n. n.
[9] *Ibidem*. Le citazioni che seguono sono dello stesso documento.

Inoltre, è proprio in occasione della rassegna del 1979 che l'Assessore, durante un'intervista, approfondì i temi dell'architettura effimera, contestualizzando l'uso delle strutture evanescenti in merito alle feste barocche. Nell'articolo di Carla Chelo su "L'Unità" dal titolo *Inventare, festeggiare la città*, si legge:

> «Nel '600 – hanno detto – le più grosse creazioni architettoniche della città erano in legno; servivano per allestire le feste barocche. Le costruzioni stabili, quelle in pietra, si facevano solo di rado. Diciamo che la sperimentazione avveniva tutta in materiale fatiscente. Si potrebbe una volta tanto prendere esempio dal passato e allestire anche in inverno spettacoli su palcoscenici improvvisati come si è fatto per il "Meraviglioso urbano". Strutture agili, veloci, che possono trasformare ogni volta in teatro una piazza diversa»[10].

Il mutamento era da una visione statica, legata ai piani regolatori e a progetti realizzati "occasionalmente"[11] a coprire i grandi vuoti urbani, verso un orizzonte progettuale diverso, fondato sulla necessità di costruire un disegno organico degli spazi, partecipato, e coeso in termini di accessibilità. Come scrive Fava, con l'Estate Romana: «il centro storico di Roma inizia a trasformarsi per mezzo di strutture minime o non-architetture accumunate dai pregi delle reversibilità»[12]. Le costruzioni create per gli eventi avevano infatti la caratteristica di essere, oltre che temporanee, anche realizzate con mezzi tendenzialmente inconsistenti, ad esempio i teli bianchi sui quali si proiettava nella basilica di Massenzio, o le strutture di montaggio (come i palchi) poi destinate alla loro successiva e imminente dissoluzione. Questo nuovo modello di architettura era veicolato dalla presenza emotiva dei soggetti che abitavano gli spazi, che qui si inserivano come un nuovo elemento nella finalità complessiva di modificare un luogo e la sua forma. La riflessione attorno al meraviglioso definisce perciò anche l'intervento del 1979 del *Parco Centrale*, il cui primo nome doveva essere appunto *Meraviglioso urbano*[13]. Nicolini assume il carattere "sorprendente" dell'architettura come ciò che la supera, oltre lo spazio, elevandosi a una dimensione che non può essere ridotta in misura, ma che piuttosto tocca le corde del sensibile, dell'estetico e dell'esperienze empirica della partecipazione. L'idea alla base della progettazione del *Parco Centrale* era quella di operare un decentramento culturale – tematica affrontata anche dallo stesso Crispolti – e allargare i confini del centro storico oltre la delimitazione di un unico nucleo. Parallelamente negli stessi anni Crispolti, definendo le metodologie operative per gli interventi nello spazio pubblico, adotta la prospettiva del decentramento per descrivere una dinamica di partecipazione[14] che non sia incarnata nel trasferimento del centro nella periferia, afferma, ma

[10] **ASU**, C. Chelo, *Inventare, festeggiare la città*, in "L'Unità", 8 settembre 1979.

[11] Si ricorderà la riflessione fatta in R. Nicolini, *Una nuova sede per l'accademia di S. Cecilia. Nel decentramento la soluzione per sistemare l'Auditorium*, cit., dove egli afferma che non si deve avere impeto o foga nel progettare sul Mattatoio.

[12] F. Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, cit., p. 58.

[13] R. Nicolini, *Il meraviglioso urbano. Le manifestazioni per l'Estate romana del 1979*, in "Lotus International", n. 25, 1979, p. 76. Ne parla anche Fava nel suo testo alle pp. 63-75.

[14] Cfr. E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., p. 30.

nell'attivazione stessa dei territori liminali, nel traguardo ultimo di un'autogestione che contrasti il sentimento di colonizzazione degli spazi limitrofi. È interessante evidenziare – anche alla luce della loro collaborazione per *ORE* – una vicinanza terminologica riportata ed elaborata poi in due ambiti disciplinari distinti. Questa familiarità è sicuramente influenza dal terreno culturale all'interno del quale si era immersi negli anni Settanta, con la spinta del '68, la critica ai modelli borghesi, la riflessione sul ruolo della fabbrica, e la lettura dello spazio pubblico influenzata dall'eredità del marxismo e, in letteratura, dai testi di Henri Lefebvre, tradotti in Italia tra il '70 e il '76, non a caso evocato più volte nel catalogo di *Ambiente come sociale*. Da sottolineare è anche la riflessione sul ruolo monumentale degli spazi della città verso una sollecitazione del passato storico e della staticità della rovina classica.

La manifestazione del 1979 nasce proprio con l'intuizione di allargare la pianta della Basilica di Massenzio fuori dalle mura aureliane, cioè alla Caffarella, a Villa Torlonia, a via Sabotino in Prati fino all'ex Mattatoio nel Testaccio **[fig. 103]**. Nella ricostruzione autobiografica di Nicolini egli spiega come la proposta del parco incarnasse la manifestazione più intellettuale mai realizzata nel suo genere[15]. L'idea, come anche il titolo *Parco Centrale*, è inoltre debitrice dall'interpretazione degli scritti di Walter Benjamin; da poco tradotti in italiano nella raccolta di *Angelo Novus*[16]. Per Benjamin, *Parco centrale* doveva essere anzitutto il nome della sezione conclusiva dei suoi scritti su Baudelaire, usato anche per una riflessione sull'evoluzione di Parigi *da* città *a* metropoli. Quella di Benjamin è da considerare come una critica di matrice sociologica sul modo di vivere e somatizzare l'aspetto "intellettualistico" derivato da questo tipo di evoluzione: incarnato ad esempio nella figura stessa di Baudelaire, nel *flâneur* e nel gusto *bohemien* o dall'intrattenimento attraverso la città. *Parco centrale* rappresentava dunque, nella prospettiva ripresa da Nicolini, sia un nucleo di aggregazione fisico, ma anche una riflessione sul modo di vivere la metropoli nel tempo della sua evoluzione – sollevando il problema dell'atteggiamento e dei costumi della società borghese e scardinando (in pratica) anche i luoghi residenziali come il quartiere Prati. Sempre Nicolini afferma come, nel progetto del *Parco*, la divisione della città *in altre città* corrispondesse alla scelta di coinvolgere diversi pubblici. Ad esempio, uno «più freddo»[17] poteva aderire alle manifestazioni fatte a Villa Torlonia, da poco riaperta, nella *città dell'ascolto televisivo*, uno «più caldo»[18] sarebbe invece potuto scendere nella pista da ballo, realizzata per il progetto alla Caffarella; o ancora un pubblico più intellettuale poteva trovare accoglienza nella *città del teatro* pensata per Via Sabotino, mentre per «i coinvolgimenti più totali della musica rock»[19] si rimandava al Mattatoio. Fava definisce queste logiche d'attivazione come «operazioni di recupero urbano»[20], interventi di "rigenerazione" che agiscono in una duplice declinazione tra interventi nel verde urbano (per Villa Torlonia e la Caffarella) e negli spazi interstiziali (come appunto quelli per l'area di Via Sabotino e dell'ex

[15] Cfr. R. Nicolini, *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit., pp. 139-148.
[16] Per l'edizione Einaudi del 1966.
[17] R. Nicolini, *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 143.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] F. Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, cit., p. 65. Cfr. anche pp. 68 in cui Fava parla della doppia visione tra verde urbano e *terrain vague*.

macello). Se Via Sabotino era destinata ad ospitare uno spazio per il teatro d'avanguardia, con il cosiddetto *teatro scientifico*, aperto anche ad intermezzi derivati dalla nuova sperimentazione musicale – come, ad esempio, gli eventi (del 25 e 27 settembre) realizzati da Spettro Sonoro[21] per l'esecuzione delle musiche di Luciano Berio, Sylvano Bussotti e John Cage – nel Mattatoio erano invece previste rassegne musicali di tipo concertistico che presero il nome di *Mattatoio Jazz* e *Mattatoio Rock*. Nella presentazione dell'evento in un articolo apparso su "L'Unità", si legge:

> «E nell'ex Mattatoio di Testaccio cosa succederà? Dove una volta si svolgevano le offerte per la compravendita dei capi di bestiame, le ruspe hanno già spianato il terreno che accoglierà *Mattatoio-rock*, una rassegna di rock italiano ed europeo (genere dimenticato finora nell'Estate Romana) organizzato dallo Ziegfeld club»[22].

Nel Foro, nella piazza del mercato, si inserisce il palco per la rassegna concertistica **[fig. 104]**. Il progetto della creazione di un'architettura effimera era stato affidato a Franco Purini, così come quelli per gli altri luoghi di quell'anno, con la progettazione della pedana da installare nel Campo Boario **[fig. 105-107]**. Ricorda l'architetto:

> «Era chiuso da molti anni e i giovani non lo conoscevano. I giovani romani di allora non avevano mai sentito parlare del Mattatoio né c'erano mai entrati. Ottenemmo l'autorizzazione di usarlo ma nessuno del comune si prese poi la responsabilità di aprirlo fisicamente. Quindi, andammo una mattina con due camion di soldati che l'esercito ci aveva dato per aiutare a bonificare l'area, e materialmente io ruppi con le cesoie le catene che chiudevano il cancello. Quindi aprimmo questo spazio del Foro Boario, magnifico, stupendo, e con molta emozione lì il primo concerto di Max Roach e Antony Braxton, noi pensavamo che venissero poche persone – perché il jazz non è che vivesse una grande popolarità – invece erano trentamila persone, fu una cosa sconvolgente»[23].

La testimonianza di Purini mette in luce lo stato di degrado e di abbandono in cui verteva l'archeologia, ma anche la scarsa considerazione all'interno dell'opinione comune giovanile. Il luogo, pressoché sconosciuto alle grandi masse, era infatti ancora sigillato dall'amministrazione comunale e usato come deposito di san pietrini, che furono sgombrati grazie ai mezzi militari. Nei documenti presenti all'interno del Fondo di Renato Nicolini[24], nella lista dei materiali necessari per l'installazione

[21] **AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 4, B. 16, documento intestato Arci Provinciale Roma, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, dal titolo *Parco Centrale. Ovvero come il Gatto del Cheshire partecipò all'assedio del Meraviglioso urbano*. Il gruppo Spettro Sonoro si è formato nel 1977 e ha partecipato al festival del 1978 di Nuova Consonanza, collaborando con Franco Evangelisti.

[22] **ASU**, A. s., *Il rock al Mattatoio* in "L'Unità", 8 settembre 1979.

[23] Testimonianza di F. Purini in *Meraviglioso urbano. Trent'anni di Estate Romana*, regia di M. Malabruzzi e G. Petrone, documentario per la serie "La storia siamo noi", Produzione Rai Educational, 2007, disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=nL_IIdPDYo8.

[24] **AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 4, B. 16, elenco dei materiali, fogli intestati *Mattatoio*.

del palco e per l'allaccio degli impianti si prende nota della richiesta, fatta e testimoniata da Purini, di avere due ruspe per sgomberare l'area per permettere l'ingresso al pubblico e dell'urgenza di recuperare la chiave d'ingresso al Foro; alla fine non utilizzata come si evince dalla modalità dell'incursione. La programmazione di quell'anno al Mattatoio prevedeva una serie di concerti, aprendo una stagione di rassegne musicali che poi si sono protratte nello spazio abbandonato fino alla fine degli anni Ottanta[25]. Dalla documentazione d'archivio, in cui è presente l'intera organizzazione del *Parco centrale*[26] con il relativo calendario[27], si descrivono le peculiarità musicali dei gruppi d'apertura della stagione musicale. Braxton e Roach, che si erano già esibiti insieme nel '77 al Festival del Jazz (Alassio), suonano il 12 settembre e portano un repertorio tra percussioni e strumenti a fiato come il sax. Da come scritto nei documenti:

> «i due di regola suonano senza partire da veri e propri temi. Piuttosto concordano veri canovacci: timbri, tempi, velocità, dinamiche, strumentazione e di volta in volta si cimentano con uno schema o con l'altro, garantendo sempre una varietà di climi inimmaginabile per un duo»[28].

Il panorama che si descrive è quello dell'improvvisazione musicale di matrice jazzistica, tipica dell'avanguardia di derivazione afroamericana, allora considerata musica sperimentale in opposizione a quella prodotta nei Conservatori. Il giorno 15 è poi la volta di Elvin Jones, batterista che lavorò a lungo con John Coltrane, insieme ad un *ensemble* denominato *Elvin Jones Group*. La sua cifra era caratterizzata da «una musica d'impianto molto semplice, basata sugli assoli singoli e di solito su temi brevi ed accattivanti»[29]. Nelle carte dell'archivio non si ha tuttavia una descrizione accurata anche per gli altri musicisti, che seguono lungo l'elenco della programmazione. Per restituire un'idea della stagione concertistica si riporteranno sinteticamente i nomi di chi vi ha partecipato oltre quelli già citati per la rassegna *jazz*: National Health, The Rumble, Pino Daniele, Indago, Carlo Siliotto e Ivan Graziani **[fig. 108]**. La sezione sul *rock* era invece curata dallo Ziegfeld Club e vi aderirono: Steel Pulse, Cooper Terry Blues Band, Lilac Angels, Ramblers ed Eric Burdon Group. L'intera programmazione si è poi conclusa il 29 settembre con un concerto di Francesco Guccini e Claudio Lolli[30]. Questa parentesi musicale dell'Estate Romana rappresenta uno scorcio sulle sperimentazioni sonore di quegli anni, dal cantautorato italiano ai gruppi *raggae* come gli Steel Pulse, il cui debutto fu però interrotto a causa di

[25] Anche su questo punto si tornerà più avanti.

[26] **AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 4, B. 16, programma dell'Estate Romana 1979, intitolato *Parco Centrale. Ovvero come il Gatto del Cheshire partecipò all'assedio del Meraviglioso urbano*.

[27] **AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 4, B. 16, A.s., *Mattatoio-Rock nell'ambito del Parco Centrale*.

[28] **AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 4, B. 16, A.s., *Mattatoio-Jazz*.

[29] *Ibidem*.

[30] Dall'archivio (**AC-RN**, ER 1979, Carteggi, F. 10, B 23, contenuti multimediali) non vi è sufficiente documentazione a testimonianza dell'evento, fatta eccezione per le immagini che raffigurano il Mattatoio dall'alto, presumibilmente fatto dal Monte dei Cocci, il palco progettato da Purini, e un'immagine frontale della pedana creata per i concerti e una fotografia che ritrae dei musicisti.

una grande pioggia che non ne permise l'esibizione[31]. Ciò che si delinea è il carattere d'avanguardia della manifestazione musicale, al pari delle altre promosse per i linguaggi teatrali e poetici. Nel vecchio macello, i paradigmi del meraviglioso e dell'effimero si manifestano attraverso le sonorità dell'avanguardia musicale, tra *jazz*, *rock* e *reggae*, trasformando lo spazio degradato della rovina industriale in un vero e proprio spazio musicale, portando i linguaggi sonori nel sentimento ricercato del meraviglioso urbano.

[31] Cfr. l'articolo di R. Casella, G. Battaglia, *Per una storia del reggae a Roma*, in "*Pezzate passate*", 11 gennaio 2025, disponibile al link: https://per-una-storia-del-reggae-a-roma.

Capitolo VII. Anni Ottanta. Video, musica e mostre

1. Miseria ’81, Mister Fantasy e *Città del video*

1.1. Miseria ’81. Festival Internazionale dei Nuovi Poveri

All’inizio degli anni Ottanta le forme della controcultura, intesa come l’eredità della prima generazione *beat*[1], si inseriscono nel Mattatoio abbandonato e fatiscente attraverso uno degli eventi più radicali e poco considerati della scena artistica italiana, ovvero il Festival *Miseria ’81*; realizzato dai componenti della redazione della rivista satirica “Il Male” (fondata da Pino Zac, alias di Giuseppe Zaccaria, e pubblicata dal 1978 al 1982 su direzione di Vincino, Vincenzo Gallo) e dal Beat ’72, nella figura di Simone Carella, con la partecipazione dell’Assessorato alla cultura di Renato Nicolini. A presentarne il tono, del tutto surreale, satirico, brutale e, per certi versi, “festoso”, vi è Michael Pergolani che, tra i partecipanti e i promotori attivi del Festival, ripercorre – nella sua autobiografia *Nudo*[2] – le tracce della sua attività giovanile nell’ambito della scena artistica-musicale subalterna londinese (1968-1980) e italiana. Ricorda Pergolani presentando il Festival:

> «il 30, 31 ottobre e il primo novembre 1981 al mattatoio di roma, che puzza ancora di sangue, interiora ed escrementi di tori e vacche, si tiene miseria 81 festival internazionale dei nuovi poveri organizzato da una banda di ragazzacci, da il male, dal beat 72, da fefè, da michael pergolani, simone carella, ulisse, mario romano, vincino, piero pera e dall’univeristà utopica di montecatini di galeazzo nardini. tre giorni di recital di poesie, di eventi musicali e pop all’insegna della trasgressione e dell’ironia più demenziale come la sfilata di miss mondo alternativa ideata da pergolani e realizzata con la partecipazione dei più strabilianti trans romani quelli che di solito sfilano sui più ignobili marciapiedi della città, e condotta dalla pornostar più famosa d’italia, ilona staller in arte cicciolina»[3].

Altra testimonianza diretta è stata restituita da Simone Carella in un’intervista a Luca Lo Pinto, nella quale si racconta un nuovo ingresso nel Campo Boario su aiuto di Nicolini:

> «Sempre nel 1981 c’è Miseria 81 – Festival dei Nuovi Poveri a Campo Boario a Testaccio. Lo facemmo riaprire con Nicolini. Terminò con una sfilata dei trans organizzata da Michael Pergolani. Il primo premio

[1] Per approfondire si rimanda a P. Echaurren, C. Salaris, *Controcultura in Italia 1966-1977. Viaggio nell’underground*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, in particolare alle pp. 49-63.

[2] M. Pergolani, *Nudo*, L’Altracittà, Roma 2021. L’autobiografia di Pergolani è scritta ripercorrendo l’importante frattura che divide la generazione “dei padri”, uscita dalla Seconda Guerra Mondiale, da quella dei giovani presenti nella scena sub-alterna; diversa per usi, costumi e visioni politiche. Il racconto appare come un flusso di memoria dell’autore. Da qui deriva l’uso delle sole minuscole e di una punteggiatura atipica, restituita anche dall’uso della terza persona, che si è scelta di mantenere anche in questo contesto.

[3] Ivi, pp. 172-173

consisteva in un pollo vivo. In quegli anni inizio anche a collaborare con tutto il gruppo de *Il Male* e di *Frigidaire*. Con *Il Male* avevamo organizzato al Beat le serate dell'immobilismo in contrapposizione al dinamismo futurista, invitando ad esempio Bobby Solo»[4].

Tracce più complesse di questo evento sono invece riscontrabili nei due numeri della rivista "Il Male"[5] e su "Lotta Continua"[6], a cui nell'allestimento originale per il Festival nel Mattatoio era assegnato uno spazio[7]. Si legge su "Il Male":

> «Miseria '81 è uno scenario o per meglio dire una perversione ottimistica, una proiezione iperrealistica del futuro, legata ad un punto X: L'ORA X! LA PRIMA MONDIALE avverrà il 30-31 I Novembre al MATTATOIO di Roma. Con l'inaugurazione del monumento alla Mucca ignota si darà, quindi, l'inizio di questa nuova era: L'ERA DELLA MISERIA che scatterà ineluttabilmente alle 20,30 di Venerdì 30 Ottobre. Questo momento passerà alla storia come l'ora dell'Era della Miseria. In tal modo alle 20 e 30 di ogni giorno, ognuno potrà ricordare per un attimo questo lieto evento. La Nascita della Miseria. Da oggi in poi nel prossimo censimento cosmico, sulla Tavola degli esseri viventi saremo classificati più che Umani: MISERABILI. L'Homo Miserabilis, figlio dell'homo sapiens e della Femmina ridens, considererà aggiungere a un inutile spreco di energie e di denaro la lotta per la conquista dello Spazio. Perché nello spazio ci siamo già, / come ognuno ben sa! Sperimentiamo, oggi, che la Miseria è anche la Miseria delle parole, dello sguardo, dell'ignoto, delle imboscate nella notte, della Miseria del Vivere. [...] LA MISERIA NON È PIÙ UN FURTO! L'ITALIA SARÀ LA PRIMA REPUBBLICA FONDATA SULLA MISERIA. CHE C'È DI PIÙ DEMOCRATICO DELLA MISERIA? MEGLIO MISERABILI CHE POVERI! Eleggeremo come Angeli Custodi della Miseria Charles Dickens e Victor Hugo. Il nostro nume tutelare: l'indimenticabile Totò. Arrivederci al Mattatoio!»[8].

Il tono, già da qui, appare chiaramente irrealistico e provocatorio. L'elaborazione del tema della miseria avviene su più strati semantici e contenutistici, sia per mezzo di riferimenti allo stato politico e sociale presente nel clima internazionale e nazionale degli anni Ottanta, sia attraverso una lettura del concetto di "miseria" come atteggiamento esistenziale della contemporaneità, sintomatico dei processi evolutivi e di un nuovo modo di porsi nei confronti del quotidiano. Infatti, l'intero numero, oltre questa

[4] L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero. Intervista a Simone Carella* in "Doppiozero", 24 giugno 2014. Cfr. https://www.doppiozero.com/luca-lo-pinto.

[5] **AC-RN**, dato il patrocinio dell'Assessorato il Fondo Nicolini dell'Archivio Capitolino conserva il primo numero della rivista. Si veda la segnatura: Emerografia B. 5, Articoli di stampa sciolti 1981, in cui è il numero Il Male (a cura di), *È ora. Miseria '81*, in "Il Male", Anno IV, n. 37, 5 novembre 1981, n. 174. Il secondo numero, benché non conservato nel Fondo, è stato comunque individuato ed è Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, in "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981.

[6] **AC**, Emeroteca, Rivista "Lotta Continua", (quo. 259, anno 1981), ins. "Spettacolo", 8 dicembre 1981. Dall'articolo di D. Rezzi, in ivi, si apprende l'esistenza di una recensione su "Paese Sera" del 4 novembre 1981 scritta fa F. Cordelli, a cui però non si è riusciti a risalire.

[7] Dalla progettazione iniziale, che prevedeva molte iniziative e spazi, alla fine ne sono state realizzate solo una parte.

[8] **AC-RN**, Il Male (a cura di), *È ora. Miseria '81*, cit., p. 1. Si riporta il maiuscolo così come nel testo originale.

prima apertura, tratta dei temi caldi dell'attualità, come la soluzione iperbolica di Piero Pera di trovare uno spazio di conflitto reale, geografico, per la Guerra Fredda tra URSS e USA (nelle Isole Diomede), o un attacco alle grandi testate istituzionali come "La Repubblica", la creazione di dizionari di satira politica e produzione di altri fumetti sulle notizie di cronaca più crude dei medesimi anni, come quella del Mostro di Firenze. In generale, gli articoli confermano la natura ibrida della manifestazione e il tiro distopico della redazione a guida dell'evento, che nel Mattatoio prende la forma di un gande *happening satirico contro-culturale* il quale utilizzava l'ironia grottesca e la dissacrazione per criticare la politica, l'economia e i mezzi d'informazione del tempo, così come anche i costumi e il buon senso civile. A innalzare però la dimensione ludica e "bassa" della manifestazione vi sono alcuni riferimenti alla cultura "alta", che permettono la trasfigurazione del tema della miseria per mezzo dei grandi della letteratura sociale dell'Ottocento come proprio i già citati Dickens e Hugo. Il primo, divenuto celebre con *A Christmas Carole* (1843) e *Oliver Twist* (1837-39), riflette sulle condizioni di povertà estrema unite ai ritratti psicologici dei personaggi, mentre Hugo con *Les Misérables* (1862) ritrae la società più povera della Francia della Restaurazione e della Monarchia. Dall'altro lato invece si eleva Totò a nome tutelare del Festival, presumibilmente per le sue avventure in *Miseria e nobilità* (1954), come emblema di un atteggiamento e di una condotta tuttavia ironica, popolare e irriverente. Il festival invitava il pubblico a partecipare a questa nuova era, l'era della miseria, ovvero al contemporaneo, abbracciando la condizione imposta dai tempi moderni con la stessa serietà di un dramma letterario, ma anche con l'anarchia e l'audacia di una finzione teatrale e catartica. A sottolineare la differenza tra miseria e povertà, ritorna un articolo pubblicato sul medesimo numero, che riflette sulla doppia condizione a partire dalla scelta radicale di Francesco d'Assisi nel tentativo seguente di attualizzare il concetto:

> «E oggi, come stanno realmente le cose? Cos'è la miseria? C'è qualcosa di nuovo nella miseria 1981? Sì e no: intanto è nera, come al solito, sa di unto e di cattivi pensieri. Al contrario della povertà che è bianca, linda, e evoca una dignità molto mal ripagata. *Ma oggi, più che un destino, è una scelta, una specie di traguardo obbligato per una generazione di arrabbiati.* Insomma, dal rifiuto del lavoro alla miseria tout court il passo è breve, e, anche se la gamba vacilla, inevitabile. Una volta arrivati, poi, il problema è starci il meglio possibile. Innanzitutto, saltato il fosso, nessun ripensamento. La vera angoscia nasce dalla possibilità di tornare indietro. Quindi, attenzione anche al centesimo! Alla fine della giornata, le tasche devono essere perfettamente vuote! La miseria è o assoluta o non è! Il rischio, in caso contrario, è che ci si ritrovi nella penuria, nella micragna, nell'indigenza, in una condizione, cioè di imperfezione. [...] Per finire, mettiamoci bene in testa che la miseria è l'unica forma di vita ecologicamente accettabile, non sporca, non produce rifiuti, anzi li ricicla, consuma esclusivamente energia pulita: aria, sole, freddo»[9].

La differenza tra povertà e miseria è dunque sostanziale, mentre la prima è una candida condizione che si vive anche con nobilità d'animo, la seconda è la scelta radicale di una *generazione di arrabbiati*, politicamente vinti, assunta come atteggiamento quasi sfidante nei confronti del mondo, atteggiamento che, una volta raggiunto, va perseguito fino ai paradigmi irreali della povertà – come

[9] Ivi, A.s. (firma illeggibile), *Stare al verde: come e perché*, p. 6 (c. ns.).

affermano gli autori. Se la povertà è bianca, si legge, la miseria invece è ludica, ma anche viscerale, è nera, sporca, è una scelta dello stare all'interno di una condizione di rifiuto, di una sventura appunto ricercata e manifestata come forma di protesta ai tempi moderni. Icona del festival è infatti la figura personificata della «Grande Vecchia»[10] che appare, sia nei fumetti, sia nella realtà, come immagine allegorica di questa dinamica. Si tratta di una figura scura e incappucciata, graficamente restituita con stazza monumentale e iconograficamente simile alla figura della morte. Nell'immagine **[fig. 109]** la Miseria incontra e avvolge la società italiana degli anni Ottanta, ovvero i "nuovi poveri", eppure sotto il suo mantello scuro, non c'è solo disperazione o arrendevolezza, ma anche la folla caotica e gioiosa del festival e di una generazione che, isterica, si trova a fare i conti con il proprio tempo. Se Totò era il nome tutelate, la Grande Vecchia rappresenta allora una sorta di "madrina" che guidava simbolicamente tutto lo spettacolo. Nel primo numero della rivista appare anche il programma[11] dell'intera manifestazione, distribuito per tutti e tre i giorni, sempre diviso in "programma palco" e "programma cinematografico". Nel primo dei due panel si portavano principalmente discorsi, acclamazioni o altri eventi performativi come l'elezione della Miss, o più in generale concerti, inserti musicali e forme di spettacolo satirico per l'intrattenimento. Nel programma cinematografico invece la scelta andava dalla proiezione di classici per il festival, come proprio *Miseria e Nobilità*, fino a film a luci rosse e documentari sulle forme di teatro sperimentali come quelle del Living Theatre.

Sul numero successivo de "Il Male"[12] si raccolgono invece i primi esiti della riuscita della manifestazione. La prima pagina si apre con la grande scritta *Ce n'est qu'un debut* **[fig. 110]** e con le immagini della sfilata *trans*. Qui si propone una visione comparata tra la cartina originale raffigurante il bozzetto per l'allestimento del Mattatoio e quello reale che realmente è stato messo in spazio. Da una prima valutazione è chiaro che le prospettive dovevano essere quelle di un festival molto più articolato e caotico, poi restituito con solo la costruzione di un palco e di varie aree si svago e divertimento dislocate nel perimetro di Campo Boario. Il paesaggio era quello di un Mattatoio desolato che si è animato solo con l'arrivo della manifestazione: «all'inizio non c'era il caos, ma un inquietante *Nulla*. Sullo sfondo del vuoto uno schermo fa da specchio ad un vecchietto»[13] **[fig. 111]**. Poi, all'improvviso, «Il mattatoio si anima»[14], dando inizio allo spettacolo, con una serie di interventi in maschera[15], di attori ed altro pubblico. Alle manifestazioni dentro all'ex stabilimento – sfilate e altre *performance* – si sommò una passeggiata sul Monte dei Cocci, realizzata sempre in notturna, per una rilettura critica e a tratti blasfema dei Dieci Comandamenti e una teatralizzazione della Passione con i tre condannati a morte sul Golgota, simbolicamente rappresentato dal Monte.

[10] *Ibidem*.
[11] **AC-RN**, Il Male (a cura di), *È ora. Miseria '81*, cit., p. 7.
[12] Cfr. Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, cit.
[13] Ivi, p. 2 (c. ns.).
[14] *Ibidem*.
[15] Dalla consultazione della rivista e delle relative immagini si vede anche il costume di una suora e la presenza di una sedia chiamata "sedia di Dio".

Nel numero[16] si dà annuncio degli esiti del concorso di bellezza Miss Miseria, pubblicando la classificazione finale e i relativi nomi delle partecipanti. Miss Miseria '81 è, in arte, Rumba di Pamplona, dalla Spagna, che ha festeggiato la vittoria ballando nel suo vestito leopardato ed esibendo il premio **[fig. 112]**. A celebrale il concorso vi era la sfilata di Ilona Staller all'interno dei vecchi padiglioni **[fig. 113]**. Si dà inoltre notizia del, già citato, Monumento della Mucca Ignota realizzato da Marcello Crisi, che doveva essere costituito da una grande scatola di carne in scatola della marca Simmenthal rovesciata al contrario su un enorme piatto bianco **[114-116]**. Nelle pagine del giornale si riporta il discorso esemplificativo di apertura, che ne chiarisce l'ambizione:

> «in questo luogo che ha visto l'eroico e silenzioso sacrificio di milioni ed milioni di mucche, che ha visto fiumi di caldo sangue sgorgare ed arrossare questo sacro suolo, che ha assistito muto all'esplodere di mille carotidi… tra queste mura che hanno testimoniato lo sventramento infame di centinaia e centinaia di addomi palpitanti, che hanno ascoltato il sordo colpo delle mazze d'acciaio frantumare le fronti calme… sì, proprio in questo luogo e per questo sacrificio, condannando ancora una volta chi, con la scusa della fame e della miseria ha contribuito a creare il mito della FETTINA IN OGNI CASA, della SOVRAALIMENTAZIONE e delle PROTEINE PER TUTTIO IL PAESE, noi inauguriamo il «Primo Festival dei Nuovi Poveri» – MISERIA 81 – scoprendo commossi e grati il monumento a CAROLINA LA MUCCA IGNOTA…WE LOVE YOU CAROLINA!!!»[17]

Il monumento doveva essere quindi una sorta di critica alla società, ai sistemi di produzione, e al *boom* di diffusione della carne nelle tavole italiane che – in misura diversa dall'uso che se ne faceva nei tempi in cui lo stabilimento era attivo, quando la "merce" era accessibile solo alle classi più ricche – la aveva resa un prodotto di facile consumo. Nel mondo della sovrapproduzione e della sovralimentazione, questa nuova disponibilità aveva dunque fatto crescere in modo esponenziale la domanda di mercato e, di conseguenza, il numero delle morti animali. Per questo il Monumento, oltre che a radicarsi in un luogo storicamente connotato per i suoi processi, era rappresentato dal prodotto da banco della Simmenthal, che allo stesso tempo restituiva l'estrema facilità di acquisto proprio per la natura di essere un prodotto in scatola, elevando tuttavia la figura della Mucca Carolina (la Mucca Ignota) a figura totemica. Concettualmente simile, per l'idea di vendetta, sarà l'operazione, fatta nei primi anni dei Novanta ad opera del Circolo Mario Mieli, che userà la figura emblematica della mucca per promuovere l'immaginario della serata *Muccassassina*, originariamente pensata come un ritorno apocalittico degli animali nei macelli, in cui la prima edizione dell'evento ha avuto luogo[18] (questo è solo l'inizio, *ce n'est qu'un début*, *we love you* Carolina!). Arrivando ora ad analizzare gli articoli su "Lotta Continua"[19] due sono quelli per noi più interessanti, ovvero quello firmato da Piero Pera[20], tra i fondatori della rivista "Il

[16] Cfr. Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, cit.
[17] Ivi, p. 5.
[18] Si veda il *Paragrafo* di questo lavoro dedicato a Villaggio Globale.
[19] **AC**, Emeroteca, Rivista "Lotta Continua", (quo. 259, anno 1981), cit.
[20] P. Pera, *Più miseria di così…*, in ivi, p. 10.

Male", e quello di Simone Carella[21]. Entrambi descrivono l'idea originale che aveva mosso la creazione del Festival, ovvero una reale condizione di miseria (qui economica) che avvolgeva l'editoria e la testata satirica[22], elaborando anche la presenza di un nuovo tipo di pubblico e le diverse difficoltà avute con l'Assessorato. Afferma Piero Pera ripercorrendo la genesi del Festival:

> «La storia di questa "Miseria '81" è che a un certo punto il "MALE" stava sull'orlo della bancarotta e allora ci siamo messi a ragionare di miseria perché era evidente che le cose non funzionavano. Ad aprile siamo usciti con la prima copertina di "Miseria" concepita come fosse la parodia di "Capital"[23], poi è arrivata l'estate e le cose continuavano ad andare sempre peggio. Guardandoci un po' intorno ci siamo resi conto che per esempio ci stavano molti più barboni in giro, che l'immagine della città, della metropoli andava sempre più avvicinandosi ad un paesaggio di crisi, tipo anni '20. L'idea di cominciare a lavorare su questo progetto di fornire una rappresentazione degli scenari, come ci sembrava che stessero degenerando, ci è venuta semplicemente in questo modo: "Miseria 81"»[24].

Per questo, l'idea nasce davvero a causa di una condizione di problemi finanziari legati alla rivista che sembravano ritrovarsi anche in condizioni diverse dell'urbano legate ai paesaggi della città. L'articolo prosegue discutendo sulla riuscita del Festival, sui problemi logistici e amministrativi che lo hanno anticipato, sui quali torna anche Carella, e su un primo *feedback* non totalmente positivo da parte della stampa e del pubblico[25], al contrario invece di quanto pensava l'autore. Afferma Carella:

> «Anche se io credo che in un certo modo, a livello forse di pura suggestione, l'operazione sia riuscita: intanto lo scenario, al Mattatoio, proprio sotto il Monte dei Cocci, la premiazione di Miss Miseria, l'inaugurazione al monumento della mucca ignota, la storia dei 16 comandamenti… Insomma, mi pare che la storia che ne è venuta fuori alla fine possa dirsi piuttosto interessante: la verità è che, mentre la progettavamo, non sapevamo neppure noi che cosa ne sarebbe venuta fuori…Poi vanno tenute presenti le difficoltà che abbiamo avuto: fino all'ultimo c'erano una serie di problemi con l'Assessorato sulla possibilità concreta di utilizzare lo spazio del Mattatoio, perché sembrava che una ditta dovesse farci dei lavori, che c'erano le tegole pericolanti, perché lo spazio non era agibile, ecc. ecc. Noi abbiamo avuto lo spazio il venerdì stesso, giorno in cui in teoria tutto avrebbe dovuto essere pronto, per cui gran fretta nelle manovre di organizzazione, di installazione delle strutture, di apparecchiature, delle luci. Senza contare che avevamo progettato di utilizzare una parte dell'area Mattatoio, che poi non ci è stata accordata, per cui gran parte, dello "spettacolo" che avremmo voluto non c'è stato. È anche questa la ragione per cui, alla fine, è sembrato che tutta la storia fosse stata creata in funzione di un palco centrale, cosa che non era nelle nostre intenzioni. D'altra parte il problema, quando fai queste cose che hanno una dimensione minimamente pubblica e spettacolare, è precisamente quello dell'autonomia che riesci a imporre, per esempio all'Ente pubblico, nel nostro caso l'Assessorato, cui noi abbiamo richiesto collaborazione ed è

[21] S. Carella, *Una gran ricchezza. Altro che miseria*, in ivi, p. 11.
[22] Cfr. anche Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, cit., p. 1.
[23] Rivista di economia.
[24] P. Pera, *Più miseria di così…*, cit., p. 10.
[25] Probabilmente il riferimento è all'articolo pubblicato su "Paese Sera", che parla della serata con tono negativo.

abbastanza chiaro che non avremmo potuto avere uno spazio come il Mattatoio senza farne richiesta. Quando abbiamo cominciato a discutere, tra noi al giornale eravamo tutti d'accordo nel non volere uno spazio tipo Massenzio che ci sembrava estremamente pesante, soprattutto in termini di rapporto con il pubblico e del quale, piuttosto, avremmo voluto realizzare la parodia [...]»[26].

Sia dalla testimonianza di Piero Pera che da quella di Simone Carella emergono dei problemi relativi, in primo luogo, all'apertura dello spazio del Campo Boario, oppure alla possibilità di realizzare per tempo l'allestimento, o ancora connessi alla presenza di una serie di lavori di messa in sicurezza all'interno dello stabile. Inoltre, nonostante la manifestazione fosse patrocinata dall'Assessorato e coinvolta, seppur in piccola misura, all'interno delle rassegne dell'Estate Romana, sia Piero Pera che Carella evidenziano, oltre che una difficoltà di gestione, la mancata adesione economica da parte di Nicolini, a causa, probabilmente, di una "paura", come la descrive, connessa alle forme dell'immaginario che Miseria '81 richiamava, personalità a cui però si doveva la concessione di uno spazio ampio e storicamente connotato come quello del Testaccio. Scrive Carella:

«l'Assessorato non ci ha dato una lira. Nicolini si è messo paura, scrivilo, non ho nessun problema a dirlo e non lo dico neppure polemicamente, perciò lo dico: questa è la spia di un atteggiamento, di un comportamento, di una tendenza (questa sì, miserabile) al dubbio, alla sfiducia, alla chiusura, che rappresenta un grosso passo indietro rispetto alla disponibilità e alla spregiudicatezza precedente»[27].

Il risvolto positivo dell'esperienza di Miseria '81 è tuttavia, per Carella, nella scoperta di un nuovo pubblico, disponibile, a tratti "barbaro", per usare le sue parole, e aperto alla scoperta di idee visionarie, slegato dall'immobilità passiva della fruizione, pronto a dissentire e a partecipare:

«"Miseria 81"? Per quel che mi riguarda ha rappresentato per me la prima volta che ho provato a riflettere seriamente sul pubblico, che mi sono chiesto che tipo di pubblico fosse. Intanto, prima osservazione: è un pubblico in grado di restare alzato fino alle tre di notte [...]. È un pubblico che partecipa senza fare distinzioni, godendo di una proposta in fondo così raffinata e snobistica come quella dei 16 comandamenti di Jiga Melik e Donato Sannini e contemporaneamente desiderando il gruppazzo rock perché ha voglia anche di scatenarsi. *Disponibile alle sorprese, padrone delle proprie reazioni, ride volentieri, oppure fischia, applaude, partecipa, sguaiatamente, oppure no, come all'Ambra Iovinelli, mai assente, sempre attento, insomma, io sono d'accordo nel definirlo un pubblico "barbaro", come dice Cordelli, ma nel senso che gli attribuisco delle caratteristiche di forza, di energia: è un pubblico selvaggio, privo di inibizioni, aggressivo, in grado di affrontare la vita senza richieste particolari e perciò con un'immensa disponibilità. Un pubblico, direi, in grado di abitare perfettamente lo spazio... Volendo definire, potremmo chiamarlo "terzo pubblico", individuando il primo in quello di Santa Cecilia e il "secondo" in quello di Massenzio*.[...] D'ora in poi si saprà che si può fare spettacolo con tutte queste cose, con gli ambulanti, con il gioco delle tre carte, con le

[26] *Ibidem*.
[27] S. Carella, *Una gran ricchezza. Altro che miseria*, cit., p. 11.

bancarelle e anche con molto meno: questa non è stata che la prima uscita, nient'altro che un'intuizione...»[28].

In conclusione, Miseria '81 ha sicuramente rappresentato la creazione di uno spazio sia teorico che ludico e di intrattenimento, un momentaneo e parallelo alla realtà dei primi anni Ottanta, andandosi ad inserire in uno scenario altrettanto fermo, appunto deserto, fatto di un *inquietante nulla*, come scrive la redazione de "il Male", che era offerto dal paesaggio rovinoso del Mattatoio che si costitutiva, ancora, come un "teatro" disponibile.

1.2. Mister Fantasy. Musica da vedere

Nel 1982 la Rai (allora Rete Uno) realizza, per la trasmissione *Mister Fantasy* (1981-1984) condotta dal giovane Carlo Massarini, la produzione di un videoclip intitolato *Una Squillo per Christian*, ambientato sempre nello spazio dismesso dell'industria. Massarini, alla conduzione del programma per tutte le sue edizioni, viene criticato dallo stesso Pergolani[29] accusandolo di non avere un'adeguata preparazione al mondo delle sottoculture, nel quale invece egli era immerso sin dal suo periodo a Londra. La trasmissione costituisce, insieme al primo approdo dei video[30] nei canali della tv italiana, anche la diffusione delle sperimentazioni musicali derivate dal panorama *punk* e *post-wave*, nato proprio nello scenario londinese. Infatti, il sottotitolo *Musica da vedere* restituiva al meglio sia l'attitudine e l'entrata di un sistema musicale all'interno del linguaggio visivo della televisione commerciale orientata verso l'intrattenimento e la divulgazione, sia la fusione di elementi derivati dall'arte elettronica, dalla videoarte, dalla *computer graphic* e da altre competenze relative alla produzione di contenuti digitali. Per quanto riguarda nello specifico la produzione dei videoclip, negli anni Ottanta questi erano particolarmente orientati alla promozione sul mercato dei musicisti e realizzati insieme alle proprie case discografie. L'esempio di *Mister Fantasy* rappresenta invece un uso del video meno specifico per la promozione sul mercato e più legato ai fenomeni e ai costumi contemporanei. Inoltre, a definire come *Mister Fantasy* incarni un caso isolato nel panorama italiano, vi è lo stesso ruolo produttivo della trasmissione: la quale si occupava anche della copertura dei costi dei videoclip, non appaltati a case discografiche esterne o ad altri enti[31]. La seconda puntata della seconda stagione[32] è quella che in parte interessa lo spazio abbandonato del Mattatoio, poiché fa da sfondo o, appunto, da teatro, al video *Una Squillo per Christian* prodotto dalla Rai **[fig. 117]**. Ripercorrendo la struttura della

[28] *Ibidem* (corsivo nel testo originale).

[29] Cfr. M. Pergolani, *Nudo*, cit., p. 173.

[30] Come specifica Paola Lagonigro il termine *videoclip* non era ancora utilizzato all'interno del lessico specifico di quegli anni e i video musicali erano spesso definiti solamente come filmati o video promo. Cfr. P. Lagonigro, *Da Mister Fantasy a Immagina. Arte elettronica in tv*, in "Piano B. Arti e Culture Visive", v. 3, n. 2, 2018.

[31] Cfr. P. Lagonigro, *Mister Fantasy e l'universo video nella TV degli anni Ottanta*, in (a cura di) C. Saba, V. Valentini, *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, ed. Treccani, Milano 2022.

[32] La puntata è disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=PjvpO-2fJ9k&t=774s.

puntata e tentando di descriverne gli aspetti salienti, essa si compone di una prima parte introduttiva[33] e di un corpo centrale composto dallo spazio musicale-visivo, che viene rappresentato da una sorta di cortometraggio per andare poi a concludersi con altri esempi di musica più commerciale. Carlo Massarini, nell'introdurre il videoclip, presenta i gruppi musicali *punk* e *new wave* coinvolti nell'episodio, che il conduttore eleva a "guerrieri della notte" richiamando dunque l'omonimo il film *gangster* (1979) girato nella New York degli anni Settanta, questa volta però ambientato secondo dinamiche narrative diverse e nello spazio vuoto del vecchio macello. Il cast include Jo Squillo con la band Eletrix, gli Style Sindrome – formati da Anna Maria Di Stefano (voce), Raimondo Mosci (batteria), Giorgio Mastrosanti (chitarra), Massimo Frezza (basso) e Stefano Curti (chitarra e basso) – insieme ai Depress – band composta da giornalisti e critici musicali influenzati da James Chance & The Contortions – e ai Kaos Rock. Nel ruolo del rapito compare invece Gaetano Cristiano Vincenzo Rossi, in arte Christian, famoso cantante melodico degli anni Ottanta ben presente sulla scena italiana e che qui rappresenta un elemento esterno alla tradizione sub-culturale invece incarnata dai gruppi. Il video si apre con Jo Squillo e gli Eletrix in *tableau vivant* fermi davanti i locali della Palenda e la canzone *Skizzo Skizzo* (1981) in riproduzione. Dal corridoio che collega il Campo Boario ai locali del macello, si vede una macchina andare in contro al gruppo di musicisti con a bordo lo stesso Christian, che viene subito rapito dagli Eletrix. Da qui uno stacco verso l'esterno-città e l'apertura della sigla del "videoclip-cortometraggio" realizzato apposta per la puntata da Mister Fantasy (solo canale sul quale è stato trasmesso). In apertura appaiono anche i titoli, resi graficamente in rosa e il riferimento agli ideatori Gianfranco Ciagni e Giandomenico Curi. A questo punto, durante il tragitto in città, Christian intona la sua canzone *Daniela* (1981) sotto gli sguardi perplessi degli Electix e quello, apparentemente innamorato, di Jo Squillo che chiama la sua radio (Radio Skizzo) annunciando l'esito del riuscito rapimento. La corrispondente radiofonica interviene precisando che all'orizzonte si stanno tuttavia muovendo anche altre "bande", anch'esse intenzionate ad agire, tra cui proprio i Depress.

I Depress (su cui si hanno poche informazioni circa la formazione e il nucleo originale) si presentano con aria di sfida verso gli Eletrix che, ritornati sul luogo, percorrono di nuovo l'ingresso in macchina con a bordo il cantante, sfilando lungo la "navata" abbandonata che si staglia in mezzo ai vecchi macelli. Tra pianole, musica elettronica e un'iconografia tipica del *pop* anni Ottanta (colori vivaci, *juke-box*, pianole e *cabinet arcade* in pieno contrasto con i ganci su cui pendevano le carni) si avvia lo scontro tra le due band avversarie. Poi ancora avviene uno stacco: Christian è di nuovo con Squillo e gli Electix in viaggio sulle strade di Roma. Questa volta è la radio a contattare i fuggiaschi per informarli che gli Style Sindrome li hanno a loro volta intercettati e sono in attesa del loro arrivo al Mattatoio. Qui i componenti degli Style Sindrome, vestiti con un look *neo-prussiano* come lo definisce Massarini nella presentazione del video, planano dall'alto negli spazi del Campo Boario e iniziano a suonare il loro pezzo *Thinkin' about*

[33] Carlo Massarini presenta la seconda puntata del 1982 iniziando con alcuni esempi di musica commerciale, tra cui brani di Mia Martini e dei Ramones. Successivamente introduce sonorità diverse, come il *blues* di Roberto Ciotti, e conclude approfondendo la musica sperimentale di David Byrne e Brian Eno con *My Life in the Bush of Ghosts*.

(1981). In questa parte del girato le inquadrature iniziano ad avere un carattere surreale, coinvolgendo in modo scenografico gli spazi abbandonati, sfruttandone l'estetica, la grandezza e l'architettura delle Pensiline. A questo punto anche gli Syle si avviano verso la macchina che è entrata nel Campo Boario. Jo Squillo e gli Eletrix riescono di nuovo a scappare con il cantante. Dalla radio la conduttrice annuncia che sulle tracce di Christian, oltre ai Depres e agli Style, si aggiungono i Kaos Rock. Il gruppo, nato a Milano nel 1979 e capitanato da Gianni Muciaccia, si forma nella scuola di musica del centro sociale Santa Marta, che vantava, tra gli insegnanti, anche il musicista e compositore greco Demetrio Stratos. Quasi alla fine del corto, i Kaos Rock fanno la loro apparizione insieme ad un ammasso di rifiuti disposti nello spazio come scenografia in pieno stile *post-punk* (reti dei letti, secchi, manichini, ruote di autovetture, barili) e iniziano a suonare il loro brano *Ombre Oscure* (1981). Lo scenario del Mattatoio è pensato come un vero set per videoclip, con fumogeni e altri materiali di scena, allestito sempre nella parte antistante alla Pelanda. Lo scontro finale tra le quattro *band* rivali avviene nelle vecchie feritoie che tenevano gli animali in attesa della mattazione, con Christian al centro, vestito di bianco, che di nuovo intona il suo successo *Daniela*. Il video si conclude con l'arrivo di Wonder Woman (la quale prende vita e viene evocata dall'orologio a polso di Jo Squillo) che appare eroica in sella ad un cavallo e interrompe così il momento di tensione. La scena finale ritrae il cantante Christian che – sotto gli occhi di tutti, interdetti e arrabbiati – sceglie di andarsene via con la donna mascherata sull'orizzonte di un Campo Boario fatiscente, riconoscibile solo dalla grande costruzione del Foro che si staglia al centro della piazza.

1.3. Estate Romana 1983: *Città del Video*

Nel 1983 l'Estate Romana torna negli spazi del Mattatoio. Ad aprire la programmazione vi è una riflessione più amplia fatta dall'amministrazione (avviata tra i primi anni Ottanta, tra l'81 e l'82) sul riuso dello stabilimento all'interno dei progetti culturali, che prima si formalizza nel cosiddetto *piano-quadro* per il territorio dell'Ostiense e che successivamente coinvolgerà interventi più specifici da un punto di vista strutturale come quello ideato per la Città della Scienza nel 1985. Nell'ambito delle nuove proposte operative per la rivalutazione del centro storico, avviate dal piano dell'amministrazione comunale all'inizio del 1982 – a pochi mesi dagli interventi nominati da Carlo Aymonino che comprendevano anche le aree strategiche di Testaccio e dell'Esquilino – il responsabile del gruppo di progettazione per i lavori sul quartiere Testaccio Luigi Caruso, attivo dalla primavera del medesimo anno, sottolineava come i problemi principali da affrontare in merito alla fruizione pubblica del centro storico fossero costituiti da un lato l'uscita dei residenti dalle aree più interne, ma soprattutto dalla ricerca di una nuova funzionalizzazione degli spazi dismessi, da ripensare nella prospettiva ultima di offrire un progetto culturale per il centro di Roma. Scrive Caruso:

> «Troppo spesso, negli ultimi decenni, si è dimenticato che non è possibile modificare e trasformare una città sulla base di semplici scelte quantitative: non è possibile pensare che la semplice stratificazione

di fasce periferiche sempre più ampie possa risolvere i bisogni di aggregazione degli individui, senza stravolgere quell'equilibrio sottile che fa del centro storico di una città il luogo di rappresentazione civile, concreta permanenza della sedimentazione storica. La maturazione stessa di tali problematiche e la grande mole di studi e di ricerche sulla città compiuti negli ultimi anni hanno indubbiamente contribuito a quella crescita di consapevolezza che oggi permette a tutte le forze culturali di guardare con unitarietà di intenti alle grandi possibilità che la "riqualificazione urbana", nella sua accezione più complessa – dalla manutenzione, al restauro conservatorio, alla riorganizzazione di ampi settori urbani – presenta. Si può quindi affermare che la scissione culturale che negli anni Sessanta e Settanta ha portato ad una vera e propria frattura tra architetti e urbanisti tende oggi a ricomporsi proprio sulla spinta e grazie alla presenza della "riqualificazione urbana"»[34].

In tal senso, riprendere il tema della riqualificazione delle aree dismesse voleva dire rimarcare la possibilità di proporre soluzioni concrete fronteggiando uno dei problemi più acuti delle aree centrali e sancendo anche una nuova soluzione multidisciplinare sulla quale entrambe le materie (dell'urbanistica e dell'architettura) potevano collaborare. Nello stesso numero della rivista, riferendosi al Mattatoio, si riporta come lo stabilimento aveva già ospitato rassegne culturali come «concerti rock [ovvero quelli per l'edizione del '79 dell'Estate Romana e il celebre concerto dell'82 di Frank Zappa] e *happening* come "Miseria '81"»[35], due polarità a tratti opposte, ma che insieme costituivano i primi esperimenti di riutilizzo dell'area con partecipazione attiva dell'Assessorato. Nello specifico, l'edizione dell'Estate Romana '83 prevedeva la realizzazione di una rassegna video negli spazi del Foro dal titolo *Ancora incontri*[36], elevando la zona del Mattatoio e del Campo Boario – definita «il luogo più newyorkese di Roma» a *Città del Video*, come scrive Elisabetta Bruscolini[37]. Continua l'autrice:

«Ciò che si è verificato in questi anni è però l'estrema difficoltà di utilizzare parte dell'ex Mattatoio per attività culturali e di spettacolo prima che sia attuata una completa risistemazione dell'aerea e delle zone d'accesso, oggi in parte impraticabili e anche quando agibili, buie e poco invitanti. Dopo i restauri l'ex Mattatoio di Testaccio sarà per certo uno dei luoghi più interessanti ed affascinanti di questa città»[38].

Ancora incontri, del settembre 1983 rilancia dunque l'esperienza pregressa dell'Estate Romana del 1979, riaprendo al grande pubblico gli spazi del vecchio macello **[fig. 118]**. Scrive Nicolini: «Nel lontano '79 le ruspe dell'Esercito entravano nell'area del Foro Boario», quasi come per aprire a una positiva scommessa inerente al luogo. Continua l'Assessore: «eccoci finalmente saldi in questo *grande mercato*

[34] L. Caruso, *Introduzione*, in L. Caruso (a cura di) *Testaccio. Progetto per la trasformazione di un quartiere*, in "Romacentro", Collana di pubblicazione dell'Assessorato per gli interventi nel Centro Storico del Comune di Roma, Fratelli Palombi, Roma 1984-1985, p. 14.
[35] E. Bruscolini, *L'estate romana al Campo Boario*, in Ivi, p.17.
[36] **AC-RN**, Emeroteca, B. 19, f. 2.
[37] E. Bruscolini, *L'estate romana al Campo Boario*, cit.
[38] *Ibidem*.

di carne viva, oggi unico simbolo di una Roma industriale che non esiste»[39]. Il Mattatoio, in questo contesto, rappresentava tuttavia solo una costola dell'intera manifestazione dell'estate, che continuava ad avere in Massenzio la sua più grande attrazione. Le iniziative dell'83 si snodavano infatti attorno a diversi punti focali principali come proprio Circo Massimo, il Parco del Daini, ma anche Valle Giulia, Villa Ada e il Campidoglio, toccando solo in piccola parte le attività multiple previste nel Foro. A questi luoghi si aggiungevano anche spazi lungo il litorale (come le ex officine Breda a Ostia), l'EUR e quattro punti periferici (S. Maria della Pietà, Laurentino, Vigne Nuove e Corviale). Per la prima volta la programmazione estiva investiva a pieno titolo le strutture tradizionali, come proprio il Teatro Argentina, pur mentendo una visione alle "dal basso" che integrava anche il Beat '72, già presente nelle edizioni passate nella progettazione partecipata dell'Assessorato Nicolini. Nuovo ingresso è fatto anche dal coinvolgimento di spettacoli di natura sportiva all'interno dell'Estate Romana, con patrocinio del CONI e della Federation International Cinema Television Sports, che apriranno anche a situazioni future importanti, come l'allestimento, sempre nel Mattatoio, per i mondiali del 1990. All'interno di questa geografia, l'area del macello rappresenta, come scrive Carla Chelo, lo «spazio a sorpresa»[40] della rassegna, ossia l'unico luogo davvero fuori dai circuiti dell'istituzione e diverso, per natura, dalla grande attrazione di Massenzio. Massenzio, spiega anche Mario Caprara su "L'Unità", era di fatto «un'altra cosa», lì il pubblico esibiva una fruizione passiva a quello «stimolo culturale dato dal cinema; *non crea*, col "movimento" e la critica, come possiamo riscontrare al Campo Boario, qualcosa di vivo e mutabile *ora per ora*»[41]. Il pubblico coinvolto al Mattatoio era un pubblico variegato, in tal senso *creativo*, rispondente anche alla programmazione decisamente diversa rispetto quelle avviate negli altri spazi. La proposta culturale prevedeva uno sguardo ai linguaggi contemporanei, con una grande componente relativa al video e ai linguaggi dell'elettronica. Scriva a questo proposito Chelo:

> «I protagonisti di *Ancora incontri* comunque sono senz'altro le tecnologie. Il computer è presente quasi ovunque così come i video (e molto spazio avrà anche la macchina dell'informazione) [la tv[42]]. Ma il Foro Boario non sarà certo una generica celebrazione del "progresso". A ricordare incertezze e incognite ci

[39] **AC-RN**, Emeroteca, B. 19, f. 2, Opuscolo di *Ancora incontri*, pieghevole. Il mercato di carne viva può intendersi, secondo la nostra interpretazione, come il mercato della progettazione degli eventi culturali, ancora definiti per la maggior parte dal ruolo delle politiche urbane e dalle nuove scommesse imprenditoriali che pendevano sul manufatto di Ersoch, come quella che di lì a poco avrebbe visto l'idea del Museo della Scienza.

[40] **ASU**, C. Chelo, *Il giro di Roma in 80 notti*, in "L'Unità, 1 giugno 1983.

[41] **ASU**, M. Caprara, *Testaccio, la gente fa spettacolo. Le manifestazioni a Campo Boario: rodaggio, pregi e limiti di un grande «serbatoio»*, in "L'Unità, 11 settembre 1983.

[42] Gli eventi, si evince dalla rassegna stampa e dai diversi materiali informativi presenti nel Fondo Nicolini dell'Archivio Capitolino, avrebbero dovuto essere trasmessi dalla RAI, insieme ad una serie di rappresentazioni dei più noti casi di cronaca avvenuti negli anni di piombo come il rapimento Moro e altri atti delle Brigate Rosse, di interesse per i giornalisti inglesi che mostravano interesse per la narrazione politica-popolare fatta dalla tv italiana.

saranno gruppi di giovani da tutta Europa (dai movimenti di occupazione delle case di Amsterdam, ai Verdi di Berlino, dai disegnatori di graffiti di New York, a manager del rock francesi e inglesi»[43].

Pertanto, *Ancora incontri* si costituiva come una sorta di grande contenitore caotico di manifestazioni video, film e videoclip. L'Associazione Softvideo porta la rassegna *Video On* (6-25 settembre) come un primo appuntamento dedicato al video musicale e alle riviste su videocassetta, in cui era presente anche una sezione dedicata al videoclip musicale con la partecipazione, ad esempio, di Image Video, Target Video, Factory Video, New Video Music e la presentazione dei cento migliori corti al mondo curati dal programma Mister Fantasy. Per l'evento, era anche stato predisposto un "video bar" allestito su una pedana sollevata in cui si proiettavano video e opere di videoarte[44]. Tra le altre proposte quelle più affascinanti sono senza dubbio il *reenactment*, per così dire, della prima edizione di Mattatoio rock del '79, questa volta denominato *Macello rock* (12-21 settembre). Si legge dall'opuscolo: «eccoci di nuovo!!! Grazie al produttivo dinamismo dell'ARCI e alla consulenza dell'espansione GASK, la "crema" della musica italiana rock torna ad esibirsi»[45]. Tra gli artisti questa volta erano presenti esponenti della musica rock e *new wave* come i Litfiba, Art Fleury, Little Italy, Bu Bu Sez, De Novo, Le Joy, Suspicion, Nay-Ion, Uniplux, Musance. Un altro evento interessante su cui vale la pena porre attenzione è *Phantasmagorie* (6 settembre-2 ottobre), incentrato su cinema d'animazione, comics e diffusioni di fumetti. In uno dei panel è anche invitato Andrea Pazienza, che si esibisce in una *performance* (probabilmente di *live painting*) all'interno della rassegna *Il laboratorio del fumetto*[46]. Riportando lo sguardo alla manifestazione nel suo complesso, ciò che è emerge è la sovrapposizione delle date e la creazione di una grande rassegna multipla e allo stesso tempo frammentata, composta da più produzioni, associazioni o spazi. Ciò si riflette anche nella natura dell'allestimento **[fig. 119-121]**, realizzato per larga parte con il supporto del Teatro di Roma e la componente luci allestita da parte della società Italgas del Gazometro. Gli spazi erano composti da un grande schermo video all'interno della piazza, sul quale si proiettavano presumibilmente i film. I videoclip musicali, invece, erano allestiti nella parte interna delle sale e dei piccoli stand, o all'interno del "video bar" come per *Video On*. La struttura dello schermo centrale richiamava dunque la spazialità di Massenzio, per connotazione visiva, pur mentendo – come si è detto prima – un grado di realtà e di partecipazione diversa da parte del pubblico. Attorno alla grande piazza, sulla quale si era fatta colare provvisoriamente un "tappeto" di asfalto per permettere il camminamento al pubblico, vi erano inoltre disposti dei sistemi installativi simili a dei percorsi architettonici, di cui non è stata chiarita la funzione. Quanto alla distesa di cemento:

«La pista d'asfalto davanti allo schermo grande, per ragioni economiche ovviamente, è stata impiantata all'ultimo momento senza un'opportuna base di cemento. Questo causerà in futuro un

[43] **ASU**, C. Chelo, *Incontriamoci al Mattatoio per giocare con il futuro. Apre i battenti martedì la rassegna finale dell'estate romana. Otto iniziative in una sola area*, in "L'Unità", 4 settembre 1983.
[44] Dai documenti conservati presso il Fondo Nicolini non si specifica quali.
[45] **AC-RN**, Emeroteca, B. 19, f. 2, Opuscolo di *Ancora incontri*, pieghevole.
[46] **ASU**, A. s., *Incontro con Pazienza, Pasolini e i Taviani* in "L'Unità", 23 settembre 1983.

degrado della stessa che avrà bisogno di ulteriori interventi. Così come la verniciatura bianca delle parti metalliche del Campo Boario che, senza una opportuna sostanza che la protegga, è destinata a scomparire con le prime piogge»[47].

Riassumendo ciò che si è cercato di esporre fino ad ora, questi tre esempi di riuso (connotati da Miseria '81, dalla scelta della Rai di usare il luogo come scenario per i videoclip di Mister Fantasy, o la disponibilità dell'Assessorato nella continua produzione di eventi) hanno portato alla luce forme diverse di utilizzo tutte connesse per la maggior parte allo spazio del Foro Boario, che nel decennio successivo diventerà scenario di nuove presenze, forme di collaborazione e di militanza. In questo frangente, si rinnova la visione che trova nello spazio del macello un luogo pienamente fruibile per le attività culturali della città, anche laddove queste siano state realizzate da forme di autoproduzione o nella collaborazione del territorio. Ancora precarietà quindi per gli interventi realizzati nel vecchio stabilimento di mattazione.

2. Due mostre e due realtà: *Cinque Miliardi di anni* e *Testaccio*

2.1. L'ipotesi del Museo della Scienza e della Tecnica

Prima di sportare l'attenzione sul progetto, mai realizzato, del Museo della Scienza e della Tecnica, è opportuno tornare di nuovo a riferirci alla progettazione del *piano-quadro* da parte di Caruso[1]. Come accennato, si trattava di un piano di riqualificazione commissionato dal Comune di Roma finalizzato alla funzionalizzazione degli spazi e alla rigenerazione del centro storico. Scopo principale era conservare la morfologia ottocentesca del Rione e il recupero del patrimonio edilizio, specialmente residenziale, con attenzione al ruolo delle abitazioni popolari e alla tutela sociale delle classi già inserite nel tessuto urbano, preservando anche l'artigianato e le produzioni locali ancora legate all'area del Monte dei Cocci (sotto la tutela della Sovrintendenza Capitolina dal 1912). Un altro elemento centrale riguardava infatti la valorizzazione delle principali preesistenze archeologiche e industriali, come proprio l'ex Mattatoio, le Mura Aureliane e il Monte di età romana. Nonostante la mancata realizzazione del progetto, questa nuova proposta, avviata direttamente dal Comune, dava la spinta per una serie di iniziative progettuali che contemporaneamente avevano coinvolto anche un'altra area di interesse e altre proposte, sempre provenienti dall'amministrazione. Queste erano relative, in parte, alla creazione di un polo scientifico per la città di Roma. Già nel 1980 il Comune, la provincia e la regione raccolsero l'idea avviata dall'Università degli studi La Sapienza (allora già diretta da Antonio Ruberti) di allestire una grande mostra a Palazzo delle Esposizioni, che avrebbe aiutato a riaprire il dibattito sulla necessità, o meno, di trovare un polo tecnologico per le città moderne, proprio ad iniziare dalla ripresa della produzione di mostre scientifiche e dalla valorizzazione di discipline più classiche pertinenti al mondo

[47] **ASU**, M. Caprara, *Testaccio, la gente fa spettacolo*, cit.
[1] Cfr. L. Caruso (a cura di), *Testaccio. Progetto per la trasformazione di un quartiere*, cit.

delle scienze naturali[2]. Su questa volontà si realizza dunque nel 1981 la mostra *Cinque miliardi di anni*[3], nella sede scelta di Palazzo delle Esposizioni, curata negli allestimenti dall'architetto Maurizio Sacripanti. Scrive Luigi Petroselli nel catalogo:

> «Una mostra della scienza, quindi, come prima verifica critica in vista della costruzione del museo, per superare l'eterno dualismo, radicato in una città come Roma, tra cultura umanistica e cultura scientifica, nella prospettiva di incrementare e consolidare quel complesso progetto culturale dal quale una società moderna non può prescindere»[4].

La mostra anticipava l'idea di creare un museo concepito per organizzare la storia e l'eredità patrimoniale di un territorio, con l'obiettivo di proseguire il discorso sul progresso scientifico, radicandosi su fenomeni già consolidati e su un solido patrimonio di risorse e scoperte. Al momento della realizzazione, sembrava più plausibile – si legge[5] – destinare il Museo della Scienza a uno spazio sotterraneo di Villa Borghese, sempre sotto la supervisione dell'architetto Sacripanti, oppure, come suggerito dall'assessore Nicolini, a un'area tra Via Giulio Cesare e Viale delle Caserme, ancora occupata da strutture militari. Pur non avendo ancora una sede ufficiale, l'evento si proponeva nel frattempo di raccogliere i materiali custoditi nei musei scientifici e negli istituti universitari, reinserendo così la scienza alla vita culturale della città.

> «Cos'è la scienza per la cultura contemporanea? Forse il tema che partecipa maggiormente sia dei desideri, delle speranze, della cultura "bassa", sia dei problemi della cultura "alta". Un fatto di poesia, dunque. Ripenso alle serate dedicate all'astronomia, all'astrofisica, all'astronautica, nel corso del secondo Festival di Poesia a Piazza di Siena. Ripenso alla folla straordinaria, inattesa, incredibile, che riempiva la Protomoteca del Campidoglio nel corso dei pomeriggi dedicati quest'anno alla scienza, conferenze, proiezioni, dibattiti, in quel luogo. Penso a figure così diverse come sono quelle di Simone Carella, di Ulisse Benedetti e di Giles Wright del Beat '72, organizzatori del Festival di Piazza di Siena e come, organizzatori delle Conferenze di Astrofisica, e dei professori Ruffini e Giorgio Tecce della Facoltà di Scienze, ed a come hanno lavorato insieme. La scienza è il luogo del meraviglioso, la possibilità di realizzare un futuro diverso, il mito del progresso, della perfezione tecnica illimitata, e la scoperta della crisi. [...] è insieme il luogo della verità, della verifica»[6].

Per questo, l'esposizione si sarebbe dovuta intitolare inizialmente *Gli oggetti della scienza*, di cui realmente era composto il percorso espositivo. Tuttavia, l'idea di rilanciare il titolo con *Cinque miliardi*

[2] L. Guariniello, *Il museo della scienza e della tecnica*, in Assessorato del Comune di Roma (a cura di), *Edifici per la cultura*, in "Romacentro", Collana di pubblicazione dell'Assessorato per gli interventi nel Centro Storico del Comune di Roma, Fratelli Palombi, Roma 1989, pp. 22-26.

[3] F. Agrippa (a cura di), *5 Miliardi di anni. Ipotesi per un museo della scienza*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 maggio – 31 luglio 1981), Multigrafica editrice, Roma 1981.

[4] L. Petroselli, in ivi, p. n. n.

[5] *Ibidem*.

[6] R. Nicolini, in ivi, p. n. n.

di anni voleva rimettere al centro la figura dell'uomo come mezzo di coerenza e di comprensione per i fenomeni evolutivi presenti sulla terra. Il materiale esposto proveniva principalmente dai musei della facoltà scienze della Sapienza e venne presentato con l'obiettivo di ripercorrere l'evoluzione dello spazio dai suoi primi anni. Nelle prime sale trovarono collocazione le materie e le discipline di aree geologica sulla modificazione dell'ambiente terrestre, fino ad arrivare alla comparsa della vita. Si trattava dunque di un itinerario lineare messo in spazio da Sacripanti. Dall'analisi dei materiali relativi all'allestimento[7], che comprendono (in maggior misura le tavole architettoniche) i dattiloscritti e le bozze progettuali, si evince come il piano terra di Palazzo delle Esposizioni dovesse essere diviso per aree. Dalla restituzione in catalogo però, non si ha un diretto riscontro della divisione strutturale sale poiché si è prediletta una ricostruzione per ambiti tematici rispetto ad una planimetrica[8]. Sacripanti, aveva tuttavia predisposto un percorso interno spartito su ogni ambito tematico, dividendo ad esempio l'area relativa alla geologia in tre sale. La prima sala si chiamava *Viaggio nel tempo* e ripercorreva la storia della Terra, la seconda era chiamata *La terra dentro e fuori: identikit del nostro pianeta*, e l'ultima *Il presente è la chiave del passato, leggere la Terra*[9]. Dalle immagini presenti nel fondo dell'Architetto si capisce lo spirito e l'animo della mostra. Ciò nonostante, questo rimane estraneo al catalogo, che invece si proponeva di essere un'antologia di informazioni scientifiche dei singoli ambiti disciplinari; ovvero una sorta di manuale di ricognizione delle scoperte scientifiche fino ad allora effettuate. La parte più interessante rimane la disposizione dell'allestimento. Era costruito attraverso la selezione di teche all'interno delle quali furono disposti i reperti geologici in relazione alla mappa globale **[fig. 122]**, o tramite l'installazione di oggetti sul soffitto a completamento del percorso espositivo orizzontale **[fig. 123]**. Erano presenti anche grandi pannelli relativi alla visione dello spazio, con giochi di trasparenze e elementi di installazione in scatole di *plexiglass* retroilluminate **[fig. 124]**. L'ingresso della mostra **[fig. 125]** risultava invece composto dalla presenza di una grande scultura all'interno dello spazio centrale del Palazzo con dei pannelli esplicativi sui percorsi nelle sale **[fig. 126]**.

Inoltre, è interessante osservare come a quel tempo Palazzo delle Esposizioni avesse subito un recente restauro[10]. L'unione tra gli aspetti legati alla costruzione museografica e quelli connessi all'ideazione di un Museo della Scienza trovava espressione in un contesto rinnovato dei luoghi della cultura di Roma. Il nucleo espositivo rappresentava contemporaneamente il primo strumento di accentramento delle idee, nel quale manufatti e reperti potevano essere realmente integrati all'interno del progetto museale. Tornando alle proposte di destinazione del Mattatoio e alla prospettiva di istituire il Museo, la questione rimase irrisolta fino al 1982, quando, su iniziativa dell'Amministrazione

[7] **A-MXX**, Fascicolo relativo all'allestimento della mostra (F. 36), comprendente di 23 elaborati grafici; 41 fotografie; 4 negativi; 5 diapositive; Relazione. Documenti in: P5/2.

[8] Tra cui astrofisica, astronomia, mineralogia, geologia, biologia molecolare e botanica, fino a giungere a una sezione dedicata all'Orto Botanico di Roma, alla paleontologia e all'anatomia comparata, per concludere con zoologia, antropologia e fisica.

[9] **A-MXX**, (F. 36), documenti dattiloscritti sull'allestimento della mostra, p. n.n.

[10] Cfr. C. Dardi, *Palazzo delle esposizioni* in Assessorato del Comune di Roma (a cura di), *Edifici per la cultura*, cit., pp. 66-67.

provinciale di Roma, si tenne il convegno *Quale struttura della scienza a Roma?*. All'incontro parteciparono enti locali, Università e altri spazi di ricerca come il CNR, oltre a soggetti di natura aziendale e rappresentanti del mondo della cultura. Qui presenziavano tre commissioni, chiamate ad elaborare le proposte sulla base di criteri scientifici o tecnici relativi alla localizzazione del polo[11]. L'idea definitiva era quella di trovare locazione al nuovo «*Science Centre*»[12] che avrebbe elevato la città di Roma al pari di quelle europee. A seguito del convegno, con suggerimento anche del Comitato Tecnico che presenziava nella giuria, sembrerebbe essersi spostata la preferenza dalla proposta di Sacripanti progettata per Valle Giulia a quella di Paolo Portoghesi, che aveva realizzato, già nel 1983, il bozzetto per la realizzazione della *Città della Scienza* all'interno del Mattatoio **[fig. 127]**. Dal convegno, era forse emersa anche la coeva realizzazione del piano-quadro che prevedeva una nuova funzionalizzazione della piazza del Campo Boario. Il Foro sarebbe dovuto diventare un nuovo spazio di aggregazione con scopo di «utilizzazione polivalente capace di soddisfare le varie esigenze di tipo spettacolare ed esibizionista che ogni moderna metropoli ormai richiede»[13]. In tal modo, unendosi a questo progetto, la collocazione del Museo della Scienza nel Testaccio avrebbe consentito un recupero strutturale dell'archeologia, pur cambiandone stilisticamente l'aspetto e trovandone nuove destinazioni d'uso. Il progetto sarebbe tuttavia rientrato anche nell'idea del piano-quadro di Caruso. Scrive Guariniello:

> «Certo nasce spontanea la considerazione che tante sono le cose che mancano a Roma e quindi può sembrare quasi un lusso o un capriccio quello di creare una struttura di questo genere, una struttura costosa da creare e costosa da gestire. Ma bisogna convincersi che un paese per essere veramente moderno e veramente democratico deve adeguare la sua cultura alla necessità dei tempi»[14].

La mancata realizzazione del progetto annovera – in sintesi – questa ipotesi di riqualificazione tra le altre già ideate per risollevare il vecchio stabilimento di mattazione, insieme a quelle precedenti e mai realizzate come l'Auditorium o il parco di servizi, continuando a definire un quadro di una situazione statica in materia di rigenerazione forse compromessa (oltre che da impedimenti economici relativi dell'amministrazione) anche dalla natura totalmente estranea di questi progetti al territorio del Mattatoio.

2.2. Archivi esposti nella Polisportiva Cherubini

Oltre al progetto architettonico di recupero, ideato da Portoghesi e veicolato dalla volontà del Comune di trovare un polo tecnologico nel Testaccio, la situazione presente all'interno del Mattatoio era quella di un lento e progressivo stadio di stasi e abbandono. Questo era definito da un paesaggio di

[11] Cfr. L. Guariniello, *Il museo della scienza e della tecnica*, cit., p. 24.
[12] Ivi. p. 22.
[13] L. Caruso, *Il Campo Boario* in Assessorato del Comune di Roma (a cura di), *Edifici per la cultura*, cit., pp. 27-32.
[14] L. Guariniello, *Il museo della scienza e della tecnica*, cit., p. 22.

desolazione composto da spazi ancora chiusi, da nessuna gestione amministrativa sul recupero effettivo dei locali, dalla presenza di grandi padiglioni incatenati nella zona dei macelli e da piccole forme di autorganizzazione già attive nel Campo Boario. Recuperando la definizione di *terrain vague*, si può dire lo spazio era "vuoto" nel senso che da un lato offriva grande disponibilità da un punto di vista ideativo e progettuale, ma che era "di nessuno" poiché fuori da ogni vincolo gestionale e lasciato al consumo del tempo o a usi provvisori e del tutto autogestiti. All'interno dei padiglioni si iniziavano tuttavia a svolgere una serie di attività realizzate dagli abitanti di Testaccio, che nel frattempo avevano adibito i macelli a spazi di fortuna per scopi ricreativi. I padiglioni ospitavano, ad esempio, un circolo sportivo nella parte del Campo Boario, e cioè La Polisportiva Cherubini, o altre organizzazioni per il tempo libero nella parte dei macelli[15]. L'atmosfera che si percepiva era, comunque, quella di un luogo ancora in stato di abbandono, dal futuro incerto e assolutamente precario, che continuava a convivere con alcune realtà già radicate come quelle dei cosiddetti Cavallari. Questo stato di desolazione è stato ben immortalato dalla fotografia di Luigi Ghirri che, nel 1981, ritrae il paesaggio deserto del Campo con la stecca dei cavalli disposta orizzontalmente sotto lo sfondo del Gazometro, fermando in tal modo l'immagine di un ambiente del tutto fatiscente che ha come unici protagonisti gli animali e un terreno di sanpietrini risollevato[16] **[fig. 128]**. Lo spazio da un lato era coinvolto nei grandi progetti di rigenerazione come proprio il Museo della Scienza, dall'altro invece il suo scenario rimaneva immutabilmente e fermo dal tempo della dismissione, fatta eccezione per piccole presenze locali che nel frattempo lo abitavano. La Polisportiva Monte Testaccio Verginio Cherubini entra in questa storia come spazio adibito alle iniziative di quartiere, supportato dagli abitanti e dal comitato, che aveva reso disponibile uno dei locali delle Vitellare – in particolare, quello all'ingresso destro della porta del Foro – con una sorta di palestra popolare attrezzata. Si legge su un articolo relativo alla sistematizzazione dell'area per il Museo della Scienza:

> «Sull'ampia spianata la stricata del Campo Boario risuonano con cadenze ritmiche gli zoccoli dei cavalli, condotti tutt'attorno al trotto. In un angolo, sotto un pallido sole, uno sparuto gruppo di adolescenti, senza troppo entusiasmo, fa volare una palla al di sopra di una rete tutta strappi. L'immensa e massiccia struttura appare come un corpo inerte, privo di vita. Nel suol locali ha trovato ospitalità il Centro per anziani, uno dei pochi servizi funzionanti a Testaccio. Vi ha fissato la sua sede anche una polisportiva, su cui grava la sempre possibile revoca del permesso»[17].

[15] All'interno dei padiglioni negli anni Ottanta si insediarono forme di riuso territoriale legate a servizi di diverso genere, in un padiglione vi era ad esempio un'Associazione per il tiro con l'arco. Il territorio era abitualmente gestito da gruppi di collettivi o di amici, e gli ingressi per le nuove attività "dal basso" avvenivano in forma di "passaparola".

[16] **BP-LG**, L'immagine è inserita anche nel catalogo M. Mussini, P. Borgonzoni Ghirri, L. Gasparini (a cura di), *Luigi Ghirri*, Motta, Milano 2001, con il titolo Roma, 1981 a p. 187. La segnatura archivistica della Fototeca della Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, riporta invece la dicitura Contenitore Panizzi n.43, insieme ad altri negativi contrassegnati come *Roma - mattatoio 1973-1986*. Lo scatto è tuttavia unico ed è datato 1981.

[17] **ASU**, G. Capecelatro, *Il piano-quadro per il quartiere. Per Testacelo un futuro dal cuore antico*, in "L'Unità", 11 aprile 1985.

La situazione era quella di uno spazio ancora in ripresa dal suo passato, per ora fermo, se non fosse per i piccoli servizi realizzati per il quartiere, che lentamente e con una certa timidezza animavano la vita dello stabilimento. Un'immagine, dunque, decisamente diversa della realtà rispetto quella progettata dalla giunta per il piano-quadro e per il Museo, di fatto non voluto dalla maggior parte dei comitati e dai partiti politici presenti sul territorio. Nel suo piccolo la Polisportiva rappresentava una sorta di spazio per le attività di vario tipo, oltre che per quelle sportive, così nel 1985 decide di organizzare una mostra fotografica sulla storia e i costumi del Rione, coinvolgendo la comunità nella ricerca del materiale espositivo, composto, per la maggior parte, dalle foto degli abitanti, da scatti di famiglia, e da altre informazioni più storiche e archeologiche pertinenti all'area **[fig. 129]**. Della mostra ne danno annuncio due inserzioni presenti sulle pagine de "L'Unità". La prima:

> «Da sabato 19 gennaio, per un mese (ore 10-13 e 16-20) "Mostra sul quartiere Testaccio –Foto. impressioni, scritti". Si terrà nei locali della "Vitellara", ex Campo Boario, viale di Campo Boario-Testaccio ed è organizzata dalla Polisportiva "Verginio Cherubini" con il patrocinio dell'assessorato comunale alla cultura»[18].

La seconda invece riporta: «La Polisportiva "Verginio Cherubini" ha organizzato una collettiva aperta a pittori scultori e poeti. Alla "Vitellara" Campo Boario, ex Mattatoio, ore 16-20. festivi 9-13/16-20. fino al 21 marzo»[19]. L'esperimento dei ragazzi della Polisportiva è poi terminato in un catalogo[20], autoprodotto, riassuntivo dell'intera esperienza espositiva e della grande affluenza da parte del pubblico locale. Si legge:

> «La Polisportiva Monte Testaccio "Verginio Cherubini" nasce per la volontà di un gruppo di abitanti del Quartiere i quali, utilizzando uno spazio dell'ex Mattatoio, "La Vitellara", si ripromettono di portare avanti nell'ambito del territorio un incontro continuo con i cittadini dal punto di vista sportivo e culturale. [...] Fra le altre la Polisportiva organizza una mostra fotografica riguardante il Quartiere stesso. L'affluenza dei visitatori e la domanda degli abitanti convincono a continuare il lavoro nell'opera che avete tra le mani. Tale libro-catalogo vuole essere un omaggio a tutte le caratteristiche umane, lavorative e di vita in comunione che il quartiere Testaccio in più di cento anni ha espresso. Non una ricerca sociologica né una raccolta di foto d'autore ma immagini di gente comune e scritti informativi e di sensazioni»[21].

La mostra ripercorreva la storia del quartiere, la sua radicalità popolare, il ruolo dell'*Emporium* e dell'*horrea* romana, la natura delle terre e delle campagne, la connessione con le feste popolari come proprio il carnevale, il ruolo del fiume, fino alla costruzione del Mattatoio e delle prime abitazioni dell'ICP connesse all'attività di Domenico Orano. Una sezione del catalogo è denominata *L'uomo e lo*

[18] **ASU**, A. s., Rubrica "Questo Quello", in "L'Unità", 13 gennaio 1985.
[19] **ASU**, A. s., Rubrica "Questo Quello", in "L'Unità", 10 marzo 1985.
[20] A. s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., 1985, p. n.n.
[21] Ivi, *Presentazione*, scritta dei membri della Polisportiva, p. n. n.

spazio e cuce insieme l'immagine del Rione negli anni Dieci del Novecento, rivalutando la sua caratteristica di essere un «quartiere di scarto»[22], poiché composto da una massiccia presenza demografica e da una totalità assoluta della classe operaia. Le foto che appaiono, come si diceva, sono per la maggior parte foto di famiglia, appunto *di gente comune*, come scrivevano i rappresentanti, che mettono in risalto i volti degli abitanti, i luoghi, le botteghe e le piccole attività commerciali, ma anche: i giochi e delle attività ludiche dei bambini nei cortili e sul Lungotevere, le foto di classe delle scuole elementari maschili e femminili, fino ai "gruppi" delle Madonnare[23] e degli operai del Mattatoio. Contestualmente il catalogo è composto anche da immagini di matrimoni e di eventi più intimi legati alle famiglie, come anche la partenza in divisa dei soldati, dei figli, o l'arrivo della tv nelle case, attraversando tutti i decenni dagli anni Dieci fino agli anni Sessanta e seguendo l'evoluzione della situazione sociale relativa a un Rione e di un Paese in ripresa dalla fame e dalla guerra. Una grande sezione è poi dedicata al lavoro nel macello. Anche qui, le foto che appaiono sono tutte di natura privata e relative all'attività degli operai[24] **[fig. 130-140]**. Le immagini ritraggono le squadre di lavoro fuori dai padiglioni, con gli animali ancora vivi o già abbattuti, spessi portati in spalla. Appaiono inoltre operai con le camicie sporche, con in mano coltelli o altri strumenti di lavoro, tutte fotografie, però, non tanto tese a documentare l'attività produttiva, piuttosto significative di veri e propri scatti di posa dei lavoratori che mostravano fieri le proprie fatiche. Una possibile apertura tematica che l'esempio della Polisportiva ci consente di trattare è, in conclusione, la questione relativa alle fotografie ritrovate[25], ovvero il tema della *found photography*, che si inserisce in un insieme di pratiche all'interno della sperimentazione visiva contemporanea e allo stesso tempo elabora e contestualizza l'uso delle foto di famiglia all'interno delle prospettive critiche o curatoriali. In questa direttiva, dalla visione offerta da Marisa Prete, il riuso delle *immagini private* nel contesto espositivo (sia che si conosca che non si conosca direttamente l'autore) richiama il processo di recupero degli oggetti trovati: da Duchamp, ai surrealisti, fino, scrive invece Grazioli[26] ad esempi contemporanei, come quello incarnato da Erick Kessels che per primo coniò il termine[27]. All'interno dell'economia del nostro discorso sul riuso, questo aspetto non può che sommarsi a quelle che – precedentemente – si sono definite come "estetiche del re-" e di cui Jones restituisce una genealogia[28]. Oltre questa direttiva teorica, il problema che rivelano le fotografie ritrovate (in cui rientrano anche, per casistica, le fotografie di famiglia) non è tanto quello relativo

[22] Ivi, p. 45.

[23] Gruppo di donne vicino alla Parrocchia di Santa Maria Liberatrice.

[24] Nel corso della ricerca si è tentato, senza esito, di individuare i legittimi proprietari delle fotografie, delle quali purtroppo non sono disponibili gli originali, ma soltanto le riproduzioni pubblicate nel catalogo.

[25] Cfr. A. Andrighetto, M. Zanchi (a cura di), *Fotografie ritrovate*, Postmedia books, Milano 2024, in particolare i saggi di M. Prete, *Found Photography*, in ivi, pp. 20 e M. Zanchi, in ivi, *Il perturbante ritrovato. Reinterpretazioni e ricollocazioni delle fotografie vintage*, alle pp. 33-38.

[26] E. Grazioli, *Le vite degli altri*, in ivi, pp. 7-13.

[27] Su questo si veda l'articolo di S. Benaglia, M. Zanchi, *Erik Kessels, found photograpgy*, in "Doppiozero", 21 novembre 2020.

[28] Si vedano i *Paragrafi* precedenti.

all'autorialità degli scatti, quanto quello della rielaborazione archivistica e dell'immedesimazione dell'osservatore all'interno delle immagini[29].

Più in generale guardando all'esempio paradigmatico della Polisportiva, è possibile sostenere che la mostra *Testaccio* (1985) costituisce un ulteriore snodo sia per l'evoluzione della dialettica sui progetti sul territorio, sia per la contestualizzazione critica delle fotografie private degli archivi di famiglia all'interno della dimensione installativa dell'esposizione[30]. La mostra riporta al meglio quanto la realtà del Rione fosse radicata anche nel rapporto con la sua industria, al tempo al centro di un invasivo piano di riqualificazione che prevedeva (appunto) la costruzione di strutture estranee come proprio quelle del Museo. In tal senso, ancora una volta il Mattatoio incarnò *l'occasione* – per usare le parole già evocate di Nicolini[31] – di fare "progettazione culturale" in contesti disponibili rappresentati dal vuoto urbano lasciato dai sedimenti della città. Come dimostra la cooperazione riunita per la mostra alla Polisportiva, infatti, ciò che negli stessi anni stava elaborando il territorio – oltre le richieste già pervenute alla metà degli anni Settanta sulla costruzione di una rete di servizi – era forse la ricerca di una storia comune, fatta di autorganizzazione e di narrative familiari più delicate, protagoniste di persone, e della fatica lavorativa di un Rione che lì, nella mostra della Vitellara, era riconosciuta.

[29] Lo stesso Ghirri, come spiega anche Grazioli, divide la fotografia in due *topos*, quello dell'Atlante e quello degli album di famiglia, mentendo vivo il sentimento di ricerca che accomuna entrambe, cfr. L. Ghirri, Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 47-48.

[30] Cfr. S. Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos, New York, 2009.

[31] Cfr. R. Nicolini, *Una nuova sede per l'accademia di S. Cecilia. Nel decentramento la soluzione per sistemare l'Auditorium*, cit.

Capitolo VIII. Anni Novanta. Mutamenti ed utopie

1. La Scuola Popolare di Musica di Testaccio

1.1. Già dall'alba del 1975

Un gruppetto di giovani decisi
Coi martelli le pinze e i black and deck
Buttan giù quella porta che impediva una gran svolta
E la casa ora risuona c'è una tromba c'è un trombone
Suona ancora suona bene
Contrabasso e le sirene
Suona ottoni e suona legni e suona il sax
Eravamo nel '75
Quattro allievi ed insegnanti o giù di lì
Ora siamo in 700 con i piccoli in aumento
È una storia che non può finire qui qui qui
È una storia che non può finire qui
(Testo di G. Marini per il film di L. Gasparini, *Al momento giusto. La Scuola Popolare di Musica di Testaccio*, 2005[1])

La storia della Scuola Popolare di Musica di Testaccio (SPMT) si radica nel fermento culturale e politico degli anni Settanta. A quel tempo il Rione era costellato da diverse forme d'associazionismo, tra circoli e comitati autogestiti spesso alleati della sinistra militante. Fu un gruppo impegnato di artisti e musicisti a promuovere un'operazione di trasformazione e a convertire l'ambiente ideato e costruito *per* la produzione (l'intero Rione) in un crocevia di scambi tra i linguaggi sonori, musicali e performativi. La SPMT nasce su ispirazione di Bruno Tommaso[2] e Lisi Natoli, uniti nell'idea di rinnovare il luogo domestico della classe operaria in un nuovo centro di cultura artistica locale ma anche trans-nazionale[3].

[1] Il film di L. Gasparini da cui è tratta la canzone in apertura è stato conservato e reso disponibile da Silverio Cortesi.

[2] Per questa parte della ricerca si è realizzata un'intervista a B. Tommaso, Roma 2025, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).

[3] **A-SMPT**, si è tenuta presente la tesi di M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, Tesi di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, relatori Stefani G., Università degli Studi di Bologna, anno accademico 1986-1987. La ricerca rappresenta una delle più complete ricostruzioni dei primi anni di attività della SPMT fino alla seconda metà degli anni Ottanta. Esso costituisce una prima sistematizzazione dei materiali (oggi di difficile consultazione) tra cui verbali storici, documenti autoprodotti e relazioni interne, presentati con un apparato di tavole più schematiche i cui contenuti si sono cercati di integrare al nostro testo dove possibile.

L'obiettivo era rendere il Testaccio artisticamente noto anche a livello internazionale, pur conservando la sua natura tipicamente popolare. Il progetto puntava a coinvolgere un pubblico non elitario, la cui partecipazione rappresentava la condizione essenziale per la creazione di una scuola popolare di musica, diversa per impostazione e contesto rispetto ai Conservatori. Nel '75 il teatro-circo Spazio Zero aveva appena spostato la sua sede da Trastevere a Testaccio, ovvero da un quartiere mutato per gli scopi turistici a uno con forte tradizione proletaria, simbolo d'autenticità storica e di lotta politica. Come ricorda Bruno Tommaso, la SPMT nacque proprio dalla necessità di instaurare un rapporto vivo con un contesto autentico come quello testaccino, sviluppando la visione orizzontale alla base della scuola. Nel '75 vi furono una serie di riunioni per la definizione del progetto: dal 7 al 9 novembre 1975 i musicisti e i teatranti di Spazio Zero si riunirono al tendone di Natoli per discutere la creazione di una *scuola Popolare di jazz*[4]. In questa occasione, si tenne una rassegna di tre pomeriggi con 16 gruppi di musicisti[5], che si erano già radunati al V Festival Jazz di Roma, organizzato da Folkstudio. I gruppi furono invitati da Bruno Tommaso e suonarono con lo scopo di raccogliere fondi per le prime spese utili per l'apertura del progetto-scuola, la cui prima sede era prevista in uno stabile dismesso su via Galvani:

> «I locali della scuola Popolare di musica diretta da Tommaso saranno, per il momento quelli di una costruzione in stato di semiabbandono, che la gente del quartiere ha occupato e che, con l'aiuto degli stessi musicisti, trasformati per l'occasione in edili, saranno ristrutturati; *questo in attesa di vedere come andrà la questione del mattatoio di Testaccio*, che è lì a pochi passi e che è rimasto inutilizzato dopo il trasferimento del macello in altra parte della città. Si tratta di un'area di circa 12 ettari, [...] che la speculazione edilizia stringe d'assedio con residenze lussuose per trasformarlo in un complesso di servizi. Ma c'è anche chi vorrebbe, invece, destinare l'area del mattatoio a verde attrezzato, mantenendo alcuni capannoni per le attività culturali, secondo un piano di riaggregazione del quartiere»[6].

Si ricorda che, nello stesso periodo della formulazione della scuola, il Mattatoio era al centro di un ampio dibattito da parte di storici, architetti e urbanisti che da un lato prevedeva il riuso degli spazi come verde pubblico e dall'altro promuoveva il recupero del suolo pubblico attraverso la distruzione dello stabile. Dall'articolo si evidenzia come la scuola di musica, già dai primi anni, considerava tra le prospettive quella di utilizzare gli ambienti dismessi del macello al fine di colmare l'assenza di spazi culturali all'interno del Rione. Anche Natoli, pronunciatosi in merito al futuro della SPMT, afferma che questa (la scuola) «dovrà essere un elemento trainante per una soluzione positiva del problema»[7] della mancata risoluzione del coevo caso Mattatoio e, allo stesso tempo, della costituzione di un elemento culturale e agglomerante per le forze del Rione. Continua Natoli: «Bisogna evitare di vedere nel

[4] **A-SPMT**, A.s., s.t., in "Musica Jazz", Sezione Concerti, novembre 1975.
[5] Tra questi figurarono: Mario Schiano con Gaetano Liguori, Giorgio Gaslini con Bruno Tommaso, Quartetto Patrizia Scascitelli, Musica Aperta, Folk Music Magic Band, Gerardo Iacoucci, Trio Gaetano Liguori, Metagruppo, Libra, Bauhaus, Andromeda Point, Trio Enrico Pieranunzi, Open Jazz Quartet.
[6] **A-SPMT**, A.s., s.t., in "Musica Jazz", Sezione Concerti, novembre 1975.
[7] *Ibidem*.

Mattatoio in disuso l'aspetto Dada, usandolo magari per manifestazioni artistiche che nulla hanno a che fare con la vita del quartiere»[8]. Nonostante la collaborazione con il collettivo teatrale, il tendone di Spazio Zero era di fatto inadatto alla grande capienza che la scuola si proponeva di raggiungere. Il teatro-circo era fortemente legato al comitato e l'unione di queste due forze ebbe anche un grande impatto sulle prime iniziative della scuola. In un'intervista a Bruno Tommaso del 1977 pubblicata sulla rivista "Gong"[9] si parla di come, a seguito del trasferimento del Mattatoio presso il nuovo Centro Carni, il Testaccio aveva iniziato a catturare l'attenzione per l'imprenditoria privata mobilitando, sull'altro fronte, le forze di Spazio Zero e del primo nucleo della SPMT unite a quelle dei comitati di quartiere, nella proposta complessiva di rendere nuovamente agibile lo spazio ex-industriale. Le parole di Tommaso sono quindi significative:

> «[la situazione] ha cominciato a far gola sia alla speculazione edilizia privata, sia ad altre iniziative che potremmo tranquillamente definire di colonizzazione culturale»[10].

Infatti, l'ipotesi di costruire l'Auditorium, promossa dall'amministrazione comunale, trovava contrari anche gli stessi promotori della scuola, tra cui Tommaso, che vedevano in questa progettualità un'applicazione fittizia della teoria del decentramento. L'azione dell'occupazione degli spazi di Via Galvani 20 rispondeva anche alla lentezza delle istituzioni nel trovare soluzioni più "giuste" calate sulle esigenze del quartiere. Afferma Tommaso a proposito dell'occupazione di Via Galvani: «in pratica abbiamo invece preferito muoverci subito, agire, far vedere a tutti coloro che si riempiono la bocca di belle parole che le cose si possono fare, magari sbagliando, però si possono fare»[11]. Si trattava dei locali un tempo destinati al deposito delle carni macellate[12], allora di proprietà della Banca Nazionale delle Comunicazioni. In questo scenario, vista l'urgenza di trovare sede fissa, nell'autunno del '75 si occupò la prima sede storica della SPMT. Una volta occupata, la notizia venne trasmessa in forma scritta ai proprietari dello stabile, attraverso una lettera con in calce le firme di più di cento sostenitori locali, annessi anche i rappresentati della DC del PCI e del PSI di Testaccio[13]. Il 7, 8, 9 novembre del 1975 i militanti avevano organizzato un raduno a Spazio Zero dove vi parteciparono anche numerosi musicisti invitati da Tommaso. Erano per la maggior parte artisti provenienti dalla deriva dell'improvvisazione *jazz* e dall'area della musica colta, pervenuti sia in modalità di gruppo che come singoli futuri insegnanti

[8] *Ibidem*.
[9] **A-SPMT**, A.s., *Intervista a Bruno Tommaso*, in "Gong", N. 7-8, luglio-agosto 1977. L'intervista è pubblicata con il classico dibattito a due, l'intervistatore è indicato con il nome della rivista.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.
[12] **A-SPMT**, cfr. P. Chiesa, *In pericolo la scuola di musica di Testaccio*, in "Paese Sera", 7 marzo 1976.
[13] Cfr. M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, cit., p. 32, nota 12.

della scuola[14]. L'incasso del concerto, insieme alla quota associativa richiesta ai partecipanti, doveva dunque servire alla ristrutturazione dell'edificio.

Le prime iniziative pubbliche della SPMT sono da far risalire ai primi mesi del 1976. Come riportato da Guerra[15] il primo evento, sempre a sottoscrizione e presso il Teatro-circo Spazio Zero, fu il concerto del 16 gennaio 1976, che si costituiva come un seminario teorico-pratico a cui partecipò anche il musicista Frederic Rzewski[16]. Già dagli anni Sessanta, sull'altra sponda del fiume Tevere era presente un nucleo sperimentatori americani vicini ad una nuova fase della musica elettronica radunati sotto il movimento MEV[17]. Tale vicinanza, artistica e intellettuale, sarà inoltre alla base di una serie di relazioni che negli anni si andranno a stratificare e a consolidare nei rapporti, ad esempio, tra l'americano Alvin Curran e alcune forze della Scuola. Già dai primi messi la SPMT aveva iniziato a contare più di duecentocinquanta iscritti, provvedendo all'assenza di un polo di aggregazione culturale, artistico e comunitario, tanto da riscuotere una quantità di candidati tale da dover limitare l'adesione, negli anni successivi, a non più di quattrocentocinquanta posti. Per questo, la massiccia richiesta impose alla Scuola un'attività meno impegnata nella ricerca di un linguaggio musicale ben connotato e più dedita alla creazione di corsi di musica elementare – come Introduzione alla musica[18] e Orchestra aperta[19] – e servizi gratuiti ai cittadini **[fig. 141-143]**. Così nelle assemblee[20], nel frattempo, si iniziava a chiedere una riorganizzazione critica degli spazi, in modo da ampliare la pratica musicale ai nuovi corsi d'insieme e a nuove iniziative sociali, iniziando anche a discutere sull'effettiva "paternità" dell'esperimento pedagogico – spartito e rivendicato tra il nucleo intellettuale della SPMT, Spazio Zero e le forze del Comitato di quartiere che l'hanno sostenuto. Circa due anni dopo l'inizio dell'attività il collettivo di studenti della scuola fa girare un volantino con lo scopo di iniziare a mobilitare una nuova organizzazione dei corsi e della scuola:

[14] Cfr. ivi, Tav. 31, p. 161. Tra questi erano presenti: Mario Schiano, Gaetano Liguori, Giorgio Gaslini e Bruno Tommaso, Quartetto di Piero Scascitelli, Musica Aperta, Folk Music Magic Band, Giancarlo Iacoucci, Trio Gaetano Liguori, Metagruppo, Libra, Bauhaus, Andromeda Point, Trio Enrico Pieranunzi, Open Jazz Quartet, Martin Joseph, Cadmo, APA Trio.

[15] Cfr. M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, cit., pp. 11-12.

[16] *Ibidem*.

[17] Si rimanda al testo di A. Mastropietro, *Nuovo teatro musicale tra Roma e Palermo*, 1961-1973, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020, in particolare alle p. 537 e seguenti.

[18] Corso di alfabetizzazione musicale di base.

[19] Corso tenuto da M. Giammarco tra il 1976-1977 presso Spaziozero sulla pratica collettiva e di gruppo che coinvolgeva anche gli abitanti del Rione e non solo gli studenti della scuola.

[20] La Scuola era gestita in forma assembleare e completamente autogestita, con diverse commissioni dedicate ad amministrazione, programmazione didattica, relazioni pubbliche e lavori interni. Verso la fine del 1976 l'organizzazione si articolò ulteriormente distinguendo tra figure interne ed esterne: gli operatori esterni (addetti stampa e promotori) costituivano il comitato manageriale, che si riuniva settimanalmente ma non partecipava alla gestione quotidiana della scuola; gli interni invece comprendevano insegnanti, segreteria e addetti alla logistica e all'amministrazione, riuniti nella commissione didattica. Entrambi gli organi confluivano nell'assemblea generale, aperta a tutti i membri della scuola e coordinata dal comitato di gestione. Cfr. M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, cit., pp. 10-15.

> «È però necessaria un'autocritica sul ruolo della scuola in questi due anni di funzionamento. La causa di una troppo spesso saltuaria attività, o addirittura di un'assenza nelle iniziative del quartiere va imputata ad una mancanza di idee, esperienza e forse volontà politica [...]. Fino a quando non troveremo ulteriori spazi l'esperienza aperta a tutti come "Introduzione alla musica" o "Orchestra aperta" della domenica mattina, resteranno degli esempi si funzionanti ma troppo limitati»[21].

Il volantino, tramite cui si chiedeva una sistemazione sugli spazi per permettere l'ampliamento delle attività, era indirizzato agli abitanti di Testaccio, e invitava alla partecipazione di una manifestazione per l'occupazione del Mattatoio. Negli stessi anni, si ricorderà che Nicolini, Crispolti e i collettivi di ORE stavano procedendo con un'analisi del territorio anche attraverso forme d'occupazione come quella della *Marcia* del 1976[22]. Allo stesso modo, anche i membri della SPMT si stavano interrogando sulla funzione del vecchio edificio di archeologia industriale e su un possibile utilizzo per scopi didattici e musicali. Il volantino, come riportato da Guerra, era indirizzato agli abitanti di Testaccio e riguardava una manifestazione pubblica per l'occupazione degli spazi, indetta dal Comitato di quartiere, che nel frattempo collaborava con tutte le dinamiche artistiche presenti sul territorio. Per questo motivo, attraverso tale atto, la SPMT intimava già l'occupazione del Mattatoio come strategia risolutiva per un miglioramento dei servizi, cercando di trovare consensi anche nei cittadini, sollecitati con la frase «le occupazioni simboliche non bastano più»[23]. Tuttavia, per aspettare l'ingresso ufficiale della scuola al Mattatoio bisognerà aspettare gli anni Novanta con la concessione degli spazi dell'ex Frigorifero e il progetto "Il Motore" – su cui si tornerà più avanti. Ad ogni modo, un anno dopo l'avvio del progetto-scuola e delle prime attività pubbliche il vecchio edificio di Via Galvani 20, pieno di macerie, «disoccupato e fatiscente, semisommerso dall'immondizia e delle erbacce»[24], lasciava spazio a uno spazio autogestito di ricerca e didattica musicale. Il locale venne sistemato con le sole forze dei collettivi **[fig. 144-147]** ed iniziò ad ospitare le prime lezioni della scuola. All'ingresso fu poi realizzata una pittura murale che ha visto coinvolti i ragazzi del quartiere **[fig. 148-149]** dando complessivamente un nuovo volto agli spazi della SPMT. Nei primi anni (1975-1978 circa) la scuola contava un'organizzazione dei corsi pensata principalmente nell'ottica di raggiungere un pubblico orizzontale e composto anche da non-specialisti. I primi insegnanti furono lo stesso Tommaso, Giovanna Marini, Enrico Pieranunzi (al piano), Giancarlo Schiaffini (per il trombone), Maurizio Giammarco (sax), Michele Iannaccone (per le percussioni). Per questo, spiega Tommaso nella rivista diretta da Luigi Nono "Laboratorio Musica"[25], la funzione della scuola continuava ad essere quella di creare corsi accessibili anche per chi, alle regole della scuola tradizionale, non voleva aderire. I corsi erano principalmente suddivisi in fondamenti di

[21] Testo del volantino scritto dal collettivo studenti della SPMT, riportato in M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, cit., pp. 9-10.

[22] Non sappiamo tuttavia se la manifestazione a cui si invitava era proprio quella di Crispolti e Nicolini, anche se gli anni coincidono.

[23] Trascrizione parziale in M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, cit., p. 32.

[24] **A-SPMT**, P. Chiesa, *Scuola musicale al Testaccio*, in "Paese Sera", 1976.

[25] **A-SPMT**, B. Tommaso, *Due momenti dell'esperienza didattica della scuola popolare di musica del Testaccio: ci corsi teorici, il laboratorio*, in "Laboratorio di Musica", 15 gennaio 1979.

base per l'introduzione alla musica, specificamente destinati a un'utenza priva di conoscenze pregresse nella disciplina. La sezione teorica prevedeva una ripartizione nei livelli A e B, a cui si affiancavano insegnamenti specialistici dedicati alla teoria dell'improvvisazione musicale, alla storia del *jazz*, al solfeggio e al *blues*, oltre a specifici corsi di etnomusicologia. La densità e la varietà di tale proposta sono riscontrabili anche nella pianificazione delle attività e nella scansione dei turni didattici stabiliti per l'anno accademico **[fig. 150-151]**. Dal punto di vista operativo, intanto, la SPMT aveva portato a compimento la rifunzionalizzazione dei locali di Via Galvani che ospitarono gli allievi già dal 1976 **[152-153]**. Nell'anno successivo Giovanna Marini diventa Presidente della SPMT, contestualmente all'insegnamento di *Uso della voce* come corso di strumento[26]. Sempre nel 1977, infatti, Tommaso si allontana dalla gestione della scuola per dedicarsi interamente alla sua ricerca musicale, spinto dal peso sempre maggiore che le incombenze amministrative esercitavano sul suo lavoro creativo.

Più o meno contemporaneamente si assiste inoltre al cambiamento che trasforma l'associazione in circolo culturale[27], attraverso ad esempio il subentro di "nuove leve"; la maggior parte studenti più giovani, che assunsero progressivamente le funzioni e le responsabilità dei fondatori storici. La *seconda generazione*, così come la definisce Ernesto Bassignano in un articolo su "Paese Sera"[28], è costituita prevalentemente da ex allievi formatisi sotto la guida dei docenti più adulti, i quali si fecero carico del compito di garantire la continuità del progetto educativo e culturale della scuola. In tale prospettiva, i nuovi insegnanti tentarono di rinnovare il rapporto della SPMT con il territorio, cercando di riprendere il discorso sulle modalità di "rigenerazione" dell'attività didattica, sulle forme musicali e sulle pratiche di divulgazione e insegnamento, in parallelo con la più ampia riflessione nazionale relativa alla nascita e allo sviluppo delle scuole popolari di musica. Nel medesimo articolo si parla anche di un corso tenuto da Alvin Curran[29], che si somma alla ventina tra quelli già attivati. Tra i corsi più tradizionali, in questo contesto di rinnovamento si inaugurano anche corsi più specialistici come quelli teorico-pratici di musica elettronica di Luca Spagnoletti e quello di Nicola Bernardini[30] che sottolineano l'interesse per

[26] Il corso *Uso della voce* si tiene dal 1976 e il 1982 come corso di strumento, dal 1979 iniziano invece una serie di laboratori teorico-pratici di Giovanna Marini: per l'a. s. 1979-1980 il *Elementi di Composizione*, nell'a. s. 1980-1981 *Composizione sperimentale*, dal 1984 al 1986 insegna inoltre *Estetica del canto contadino*, dall'84 all'86 *Analisi della vocalità contemporanea* e nell'a. s. *1986-1987* Educazione all'orecchio. Cfr. M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, Tavole da 1 a 27.

[27] Cfr. ivi, pp. 22-30.

[28] **A-SPMT**, E. Bassignano, *5 anni fa, a Testaccio…*, in "Paese Sera", 25 ottobre 1980.

[29] L'artista ha però precisato, durante una conversazione con chi scrive, di non aver mai effettivamente tenuto corsi all'interno della SPMT, nonostante le numerose richieste ricevute.

[30] Bernardini aveva collaborato con Curran e con altri esponenti della musica d'avanguardia, come Steve Lacy e Evan Parker. Quando Curran tornò in Italia dopo aver concluso la ricerca musicale iniziata sulla costa americana per *Maritime Rites*, con la borsa di studio della National Public Radio e la collaborazione di Melissa Gould, la sistemazione dei pezzi radiofonici avvenne a Roma, anche con la collaborazione di Bernardini, scrive Curran: «The composing and mixing were then done in the midst of the July heat in my Via Vestri sound-studio in Rome (with an eight-track Otari and DBX mastered to a Revox two-track, 15 ips). The superb audio engineering was in the hands of Nicola Bernardini. To my knowledge these programs were broadcast by some 50 radio stations throughout the United States – leaving over the years an artistic trail like a kind of quiet

sperimentazione contemporanea. In particolare, il corso di composizione elettronica si tenne dal 1980 al 1984, mentre il corso di sintetizzatore tra il 1984 e 1985. Un altro era invece sugli strumenti musicali elettronici, divisi in annualità e pertinenti alla sintesi analogica, acustica e psicoacustica, sintesi sottrattiva e *wave shaping*[31]. Dall'analisi di Guerra, e dal confronto con le tavole sinottiche, appare come il corso, nonostante fosse di natura sperimentale e attuale per i temi della musica contemporanea, si tenne solo nell'annualità 84-85 con un minimo di tre iscritti, per poi sparire dalla programmazione della SPMT negli anni successivi. Queste proposte, sebbene estremamente interessanti, sono – come specifica Guerra – proposte di natura occasionale per la SPMT, perché l'attività della scuola si reggeva principalmente sui corsi decennali come, ad esempio, quelli tenuti da Giovanna Marini di *Educazione all'orecchio* e *Uso della Voce*, o quelli di derivazione jazzistica in continuità con l'eredità della prima generazione. Tra i nuovi insegnanti arrivano Stefano Cardi, di formazione accademica che tra l'81 e l'82 tiene per la prima volta i corsi di chitarra classica, e Paolo Cintio, allievo di Martin Joseph, già attivo in diversi gruppi *jazz* prende il coordinamento di alcuni seminari e del coro. Alla cosiddetta seconda generazione appartiene anche Silverio Cortesi, docente di tromba sin dal 1981 e, dal 1986, direttore della Banda della SPMT. Quest'ultima era stata costituita nel 1977 su iniziativa di Tommaso Vittorini, presente nella Scuola fin dai suoi inizi.

1.2. La Banda della SPMT tra manifestazioni istituzionali e cultura popolare

La banda nasce nel 1977 con Tommaso Vittorini, che la dirige fino all'anno successivo. L'idea che ne guidò la genesi fu quella di dar vita a un gruppo di musicisti attivi nello spazio urbano, capace di coinvolgere e intrattenere componenti eterogenei della comunità. Una visione che si discostava dal modello tradizionale, orientandosi piuttosto verso una pratica musicale cittadina, presente nelle piazze come nelle manifestazioni **[fig. 154-155]**. Dopo la direzione di Vittorini, la guida della banda passò a Franco Scialdone (1979-1980) per poi confluire già dall'80 sotto la FADIM (Federazione delle Associazioni Democratiche di Informazione Musicale)[32]. Questa radunò tutti gli altri bandisti delle scuole aderenti alla Federazione, alla quale partecipavano diverse scuole popolari di musica. Tra queste si annoveravano oltre la SPMT di Testaccio, il Centro Jazz di San Luis, l'Associazione Culturale Alessandrina, Laboratorio Due, l'Associazione Culturale Victor Jara, la Scuola Popolare di Musica Henry

myth» cfr. Alvin Curran, Melissa Gould, *Maritimes Rites. Composer's liner notes*, 1985-2004, dispobiblie al link: http://www.alvincurran.com/writings/MaritimeRiteslinernotes.html [tr. ns. La composizione e il missaggio sono stati poi realizzati nel pieno della calura di luglio nel mio studio di registrazione di Via Vestri a Roma (con un Otari a otto tracce e un DBX masterizzati su un Revox a due tracce, 15 ips). La superba regia audio è stata curata da Nicola Bernardini. A quanto mi risulta, questi programmi sono stati trasmessi da circa 50 emittenti radiofoniche in tutti gli Stati Uniti, lasciando nel corso degli anni una scia artistica simile a una sorta di mito silenzioso].

[31] Cfr. M. Guerra, *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, Tavola 23: 1985-1986.

[32] Cfr. B. Monachelli, *Un romanzo musicale. La storia della banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio*, edizioni della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, Roma 2006.

Cow, la Scuola Popolare di Musica Gianni Bosio e la Scuola Popolare di Musica Donna Olimpia[33]. Il gruppo della SPMT, pur essendo formalmente inquadrato nella FADIM, era diretto da Tommaso Vittorini e rappresentava di fatto una nuova fase dell'organico, poiché i musicisti continuavano a riunirsi ed esercitarsi nei locali della scuola. Il collettivo permetteva agli studenti delle diverse organizzazioni di partecipare ai laboratori e alle attività formative favorendo la condivisione di risorse, esperienze e metodologie. L'obiettivo era quello di creare una rete stabile tra le scuole popolari, superando l'isolamento didattico e rafforzando un modello collaborativo fondato sulla dimensione collettiva dell'apprendimento e della produzione musicale. Tra i primi grandi eventi in cui confluisce l'esperienza della SPMT e della FADIM, vi è la manifestazione *Musica nella Città*[34], curata da Alessio Alba, Rosella Nobilia e Guido Zaccagnini, realizzata nel 1980 nell'ambito dell'Estate romana di Renato Nicolini. La rassegna rappresentava un tentativo di trasferire la dimensione estesa dell'avanguardia musicale – dalle influenze aleatorie di Cage alle sperimentazioni minimaliste americane – all'interno del contesto urbano, inteso al tempo stesso come spazio di espansione, di appropriazione territoriale e di incontro imprevedibile con una molteplicità di pubblici. L'obiettivo della manifestazione era infatti quello di superare i confini tradizionali della sala da concerto, estendendo l'esperienza d'ascolto a situazioni "scomode" o inusuali, generate tanto dalla dislocazione degli spazi, spesso non concepiti per la fruizione musicale. Scrive Nicolini:

> «il programma di musica nella città è stato molto strano, ridente, piano di esperimenti: la musica a contatto con l'acqua, la musica che emergeva dal sottosuolo, il gioco di spiazzamento, di sorpresa. Un modo per superare la distanza tra la musica alta e quella cosiddetta bassa tra cultura e sottocultura»[35].

In questo contesto, lo spettatore si trovava immerso in una dimensione di imprevedibilità, tra musica emersa dal sottosuolo dei tombini, improvvisazioni musicali di diversa natura (concerti per barche sul lago di Villa Borghese o interventi musicali a sorpresa che prendono il nome di *Blitz*) o situazioni volutamente disorientanti, create da strumenti non convenzionali, come le autopompe che eseguivano alcune delle *Variations* di Cage. Da qui nasce una progettualità decisamente ampia dell'Estate romana che comprende, il Festival Pan-Asiatico a Villa Torlonia, il Festival di Cage a Palazzo Spada (realizzato anche con l'associazione Spettro Sonoro) e una serie di manifestazioni libere che si svolgono nel mezzo del centro urbano. *Musica nella città* nasceva dunque in un clima culturale colto e ben definito, pur mantenendo viva la collaborazione con le scuole popolari. Il suo intento, tra gli altri, era quello di calarsi negli strati "sotterranei" della città per attuare una vera e propria «strategia di diffusione»[36] della musica e delle pratiche d'ascolto, riprendendo – come sottolinea Nicolini – alcuni principi dell'avanguardia

[33] Cfr. ivi, p. 13.

[34] R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80*, Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio – 9 agosto 1980), Savelli, Milano 1981. La manifestazione è stata inoltre schedata in: https://ase.uniroma3.it/spatial/lazio/musica-nella-citta/.

[35] Ivi. p. 11.

[36] *Ibidem*.

post-cagiana, come la casualità e l'imprevedibilità degli eventi. In questo senso, il progetto mirava anche a risemantizzare le dinamiche del consumo culturale, proponendo un rapporto paritario tra la prevalenza dell'immagine e la dimensione acustica. Tale progettualità si inseriva nel solco di una più ampia ricerca di nuovi rapporti tra amministrazione culturale e urbana, nel tentativo di rompere ancora una volta la logica di funzionalizzazione che governa l'uso della città. *Musica nella città* voleva uscire dalle forme elitarie dello spettacolo musicale, per «rappresentare una vicenda culturale atipica» fatta di «occasioni ubicate un po' dappertutto, a disposizione di chi vi "inciampasse" magari per caso, per poi soffermarsi a capire» ma poi soprattutto «a sentire»[37]. Nell'ambito della rassegna si svolge anche la prima e celebre esecuzione di *Riti Marittimi* di Alvin Curran (1980) ovvero quell'*environmental concert* che, come descritto più volte nel catalogo, aveva preso forma sulle acque del laghetto di Villa Borghese **[fig. 156-158]**. Il ruolo della SPMT all'interno di questa traiettoria storiografica è quindi quello di aver partecipato sia come organico che come Banda FADIM all'interno della rassegna di Nicolini, prima nell'ambito dei cosiddetti *Blitz* – rappresentando simbolicamente e politicamente un gruppo di giovani energici e guerriglieri, mossi dall'opposizione all'educazione classica musicale – e anche nella storica esecuzione di *Maritime Rites*[38]. Nel dettaglio, l'idea di Curran prende forma a Roma nella seconda metà degli anni Settanta in seguito di un'occupazione studentesca all'Accademia di Arte Drammatica Silvio d'Amico e porta con sé alcune esperienze di musica collettiva provenienti dal movimento MEV. Dopo l'occupazione, su richiesta del rettore, Curran tiene il corso di improvvisazione vocale dall'anno 1975 al 1980. Era strano, scrive l'artista nei suoi testi, che il suo posto arrivato a Roma lo avesse trovato nell'Accademia di Teatro, e non al Conservatorio[39]. Da quel momento aveva iniziato a lavorare sulla partitura *The Lake*, da considerare come la prima scrittura di *Maritimes Rites*. Per l'Estate Romana dell'80 *Riti Marittimi* si svolge tra il 19 e il 20 luglio, nella forma di un concerto ambientale. In questa occasione, la *performance* è eseguita da un coro, formato da oltre cinquanta persone, coristi della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, allievi dell'Accademia Nazionale di d'Arte Drammatica, dal gruppo Cantinpiazza Per Aria e da un numero di amici dell'artista. Nel momento dell'esecuzione i suoni prodotte dalle barche si univano a quelli già esistenti nell'ambiente, creando una dimensione acustica dettata dall'esecuzione del lavoro. Si legge nel catalogo a descrizione dell'evento:

[37] Ivi, p. 20.

[38] La traduzione italiana del titolo in *Riti Marittimi* ha perso l'originario gioco di parole fatto dall'artista tra le parole *Rites* e *Rights*, in riferimento alle leggi e ai diritti che regolano gli scambi commerciali e tutelano i lavoratori sulle acque internazionali. L'opera si sviluppa infatti seguendo una ricerca sulle musicalità spontanee dei mari, con attenzione agli elementi segnaletici come le sirene, i banchi di nebbia, o altri rumori di allarme caratteristici dei porti.

[39] Afferma Curran in un'intervista rilasciata a Valentina Valentini: «Non ero a Santa Cecilia, ma all'Accademia di Arte Drammatica Silvio d'Amico. L'ho trovato anch'io un po' strano, ma sembra che qualcosa in un certo senso mi aspettava», cfr. V. Valentini, *Dimore dei suoni. Appunti dal laboratorio di drammaturgia sonora*, Intervista ad Alvin Curran di I. Vinella e R. Marciante, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n. 5, Bologna, giugno 2015, p. 60. Sulla permanenza di Curran a Roma si rimanda invece a A. Curran, *Permesso di soggiorno*, in D. Tortora, *Alvin Curran: Live in Rome*, ed. Die Schachtel, Milano 2010, pp. 202-238.

«E a proposito di punti verdi. Sul laghetto di Villa Borghese Alvin Curran lascia che i suoi Riti marittimi sversino sull'acqua, in balia dei remi e delle barche che ospitano gli equipaggi "esecutori". Intorno al lago, appostati su metrature di staccionata, assistono all'evento i sostenitori di una natura che è già da sola modulazione di frequenza, "giardino magnetico". Barba, salopette, camicioni USA, mocassini college, atmosfera da analisi di gruppo e un'ipersensibilità che ha rotto i confini tonali per captare il rarefarsi e l'accumulo sonoro appena percettibili. Il comportamento esterno ha barriere introspettive, gli spettatori "veri" sono curvi a esplorare un proprio rimosso, non producono vaghi o pertinenti cenni di assenso. Questa musica non incanta, ma decanta il suo auditorio. Aggrottati, sfiduciati e con smorfia indelebile alcuni poliziotti stradali in servizio smontano dalle loro moto per sentire, o far finta di sentire: ma si capisce che un udito impermeabile al traffico e sintonizzato sulle ricetrasmittenti avrà poco da spartire, nel bene e nel male, coi decibel minimali di Curran»[40].

Come descritto, Curran iniziò la *performance* chiamando l'equipaggio attraverso il suono di un guscio marino usato come *shofar*, convocando a raccolta i *performer*, a loro volta disposti su otto barche a remi. Attorno al lago il pubblico assiste all'evento e alla configurazione del concerto. Ogni gruppo suona delle note muovendosi in autonomia sul lago, contribuendo alla creazione di una dinamica musicale collettiva. Scrive di Giammarco in merito all'evento:

«Come piccole lampare le barche accendono minuscole luci a bordo, e sull'acqua si tende una ragnatela di suoni, di vocii, di richiami lontani che conducono a un universo di riti umani e primitivi, codici convenzionali e non. È uno di quei casi in cui fauna e allitterazione conviviale danno luogo a un consorzio equilibrato, dove i soggetti, le creature animali e gli oggetti scrivono da soli (o al massimo col sussidio di uno spunto) i più solenni concerti e le più totali sinfonie»[41].

Gli allievi della SPMT erano stati dunque coinvolti in questa sede come coristi. Un secondo e ulteriore evento che vide la loro partecipazione nell'ambito della rassegna *Musica nella Città* furono – come anticipato – anche i *Blitz musicali* tenutisi dal 21 al 25 luglio 1980 e realizzati in collaborazione con i gruppi FADIM **[fig. 159]**. I *Blitz* si tengono per la regia di Mario Ciampà, insieme ad un corposo gruppo di scuole popolari di musica. Questi definiti più volte come gruppi di assalto tra gli appellativi di *guerriglia urbana dei jazzisti*[42], oppure *guerriglia multimusicale*[43] o ancora "B.M." ovvero *Brigate musicali*[44] richiamando anche un certo atteggiamento politico di lotta, come se l'arma fosse simbolicamente e ironicamente incarnata dagli strumenti a fiato, contro la forma di cultura dominante dei Conservatori. La Banda era incaricata di animare le incursioni, che potevano essere o nel centro storico oppure in luoghi di transito nei mezzi pubblici nei mercati, come quelli di Garbatella o del Testaccio. Essi sono terminati nel finale e più noto del *blitz* al Conservatorio di Santa Cecilia in Via dei Greci **[fig. 160-163]**.

[40] R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città*, cit., p. 24.
[41] Ivi, p. 40.
[42] Ivi, p. 27.
[43] Ivi, p. 46.
[44] Ivi, p. 43.

È significativo per noi ricordare come l'alternativa delle scuole popolari nasca proprio come sistema antagonista a quello dell'accademia, reclamando un'alternativa didattica e pedagogica ma anche un rinnovo della politica e dei repertori musicali. Durante i Blitz si suonava infatti *free jazz*, improvvisazione musicale pura, accessibile, urbana e fruibile senza costo del biglietto. L'esperienza della FADIM durò tuttavia solo due anni, dall'80 all'81. Pochi mesi dopo lo scioglimento, l'organico venne formato nuovamente per volontà della SPMT, con direzione di Stefano Pogelli e Marco Tiso, musicisti affermati della scuola. Questa nuova formazione durò fino al 1985, appena in seguito alla realizzazione, con Giovanna Marini, del *Regalo dell'Imperatore*[45], che rappresentò per i musicisti e per i bandisti il primo vero ingaggio professionale.

Dopo un buco temporale di quasi un anno, nel 1986 la direzione della banda passa a Silverio Cortesi, già insegnante della SPMT e musicista nelle formazioni precedenti. Con Cortesi questa è sollevata dopo due anni di inattività con l'obiettivo di avere un organico stabile. Prima di una nuova collaborazione con Curran, per l'edizione del 2016 del Roma Europa Festival (REF), la banda di Cortesi si addentra in una serie di eventi istituzionali che coinvolgono il festival per grandi manifestazioni pubbliche di rilievo istituzionale. Ad esempio, nel 1989 con Giovanna Marini si lavora al *Bicentenario della Rivoluzione francese*, dove vi fu una grande partecipazione di tutti gli esponenti della scuola. La manifestazione prende corpo nella progettualità della terza edizione del REF, nato da appena due anni (1987), che ha come tema principale proprio la ricorrenza del bicentenario **[fig. 164]**. Per la prima volta il festival aveva luogo in più sedi della Capitale. Esso si svolgeva in cinque spazi diversi, tutti gestiti dalle autorità francesi come il Palazzo Farnese, la Chiesa di San Luigi dei Francesi, e altri centri satellite tra cui l'Accademia Nazionale di Danza, l'Orto Botanico e alcune sale all'aperto per realizzare eventi di "musica per strada" allestite dal Comune di Roma. Contestualmente agli eventi diffusi nella città e nelle istituzioni, al Foro Boario si stavano tenendo proiezioni video e rassegne film sempre sul tema della Rivoluzione[46]. La sede principale dell'edizione del 1989 fu comunque Villa Medici, grazie al patrocinio dell'Accademia di Francia e del Comune di Roma, con l'obiettivo di promuovere la collaborazione e l'unione tra i popoli europei. Scrive Govanni Pieraccni, allora Presidente: «Il Festival Roma Europa è un luogo di raccolta, è una sede di dialogo fruttuoso ed è uno stimolo perché altre voci si aggiungano, così come sta accadendo, nella gloriosa Estate Romana, cosicché l'estate di Roma sia l'Estate dell'Europa»[47]. Il programma pubblico si svolge dal 1 al 30 luglio dell'89, e comprende anche spettacoli dal vivo, e concerti. Per il terzo anno di fila Pierre Boulez partecipa al festival con la direzione musicale,

[45] Progetto di Giovanna Marini realizzato su commissione dello Stato francese, che corrisponde anche alla prima opera scritta da Marini per la SPMT, tra il 1983 e il 1984.

[46] **A-REF**, Sezione attività artistica, S. REF, Fascicolo 1989, Faldone 1, documento dattiloscritto sul programma del festival. La consultazione dell'archivio REF ha compreso solo l'analisi dei materiali presenti nel fondo storico, l'archivio infatti ancora non dispone di una sezione fotografica ordinata e aperta alla consultazione del pubblico.

[47] G. Pieraccini, Presentazione all'edizione 1989, in G. Pieraccini (a cura di), *Roma Europa Festival. Festival 89. Musica e libertà*, Catalogo del festival (Roma, 28 giugno – 30 luglio 1989), Edizioni Carte Segrete, Roma 1989, p. 5.

coordinando le due serate di apertura del 29-30 giugno sempre a Villa Medici. I concerti prevedevano, tra gli altri, le musiche di sette grandi autori contemporanei come Varèse, Schönberg, Webern e Stravinsky, scelti – si legge dal catalogo – per la loro ricerca d'avanguardia considerata anch'essa una "rivoluzione" per la musica, per poi lasciare spazio ad altri autori come Xenakis, Ligeti, Nono, Ambrosini, Manzoni. Il festival contava quasi una totalità di venti spettacoli e trenta rappresentazioni, tutti legati dal grande tema della ribellione sia dall'ambito italiano che di derivazione europea. Essi tenevano inoltre conto anche delle storiche "rivoluzioni" strumentali (come l'introduzione nel contesto parigino nel 1768 del pianoforte) e legate alla fruizione musicale. Nelle bozze del programma si legge:

> «Nelle celebrazioni della Rivoluzione Francese non possono certo mancare spettacoli di forte coinvolgimento popolare. È così che il 14 luglio, la fatidica data della presa della Bastiglia, si organizzerà una simbolica occupazione musicale del "centro" di Roma, in un itinerario che si snoderà tra Piazza del Popolo, Piazza Navona, Campo de' Fiori, Piazza Farnese e Via Giulia, si esibiranno, quando alternandosi, quando unendosi, gruppi musicali, bande, cori, che poi confluiranno tutti insieme a Trinità dei Monti, per concludere la festa con un grande ballo popolare»[48].

L'evento ha preso corpo attraverso la collaborazione e la presenza, sul palco e in strada, di Giovanna Marini, insieme alla banda e a numerosi componenti della SPMT:

> «Il pubblico, le bande musicali di Testaccio e dei Comuni della Provincia di Roma, seguiranno un percorso che da Campo dei Fiori li condurrà a Piazza della Cancelleria... per concludersi festosamente a Piazza Navona con un gran ballo popolare ed il concerto di Leo Ferrè, accompagnato dalle immagini in diretta del 14 luglio parigino»[49].

Alla SPMT era affidata l'organizzazione artistica e musicale dello spettacolo, che prevedeva una ricostruzione musicale della presa della Bastiglia. Per la scuola erano presenti in veste organizzativa Marini, Paolo Cintio, Stefano Pogelli (ex direttore di Banda) e Antonella Talamonti. Tra l'organico, oltre alla banda di Cortesi vi era anche il Coro dei Canti Popolari e il Coro dei bambini[50]. I componenti della SPMT in manifestazione raggiungevano circa un totale di duecento persone, tutte vestite con abiti d'epoca scese per le strade di Roma con tamburi, fiaccole e strumenti a fiato. Nella folla, Marini anima la manifestazione sul palco, costruito attorno alla statua di Giordano Bruno, sollevando consensi di partecipazione da parte del pubblico e avviando uno spettacolo musicale condotto insieme alla banda della SPMT vestita con costumi di scena **[fig. 165-168]**. Ricorda Cintio:

[48] **A-REF**, Sezione attività artistica, S. REF, Fascicolo 1989, Faldone 1, documento rilegato dattiloscritto dal titolo *Programma provvisorio* alla sezione *Spettacoli di Strada*.

[49] **A-REF**, Sezione attività artistica, S. REF, Fascicolo 1989, Faldone 1, il testo riportato è relativo a quello pubblicato nella locandina dell'evento in programma per il giorno 14 luglio.

[50] **A-SPMT**, P. Cintio, in Scuola Popolare di Musica di Testaccio, *Trent'anni di musica. SPMT 1975-2005*, progetto editoriale, p. i., Roma 2006.

«Giovanna Marini aprì la manifestazione arringando la folla dai gradini della statua di Giordano Bruno e si comprese che quello sarebbe stato qualcosa di più che un semplice spettacolo: l'emozione cominciò a prendere sia i partecipanti che il pubblico tutti ammassati intorno alla statua. Quando il corteo partì ci rendemmo conto che era quasi impossibile camminare per quanta folla c'era. Bisognava inoltre fare in modo che alcuni passaggi fossero realizzati come l'accensione delle fiaccole, i girotondi dei bambini, l'assalto alla Bastiglia/Cancellaria e poi l'attraversamento verso Piazza Navona. [...] Fu un incredibile sogno: la folla intera era divenuta parte dello spettacolo una enorme *rappresentazione catartica collettiva* dove tutti stavano percorrendo le emozioni di quella giornata. L'arrivo a Piazza Navona, quasi una liberazione, con lo spettacolo di Giovanna Marini immerso nel meraviglioso finale di luce dei fuochi artificiali e quasi contemporaneamente l'esplosione delle note della Big Band in un susseguirsi di immagini, suoni ed emozioni durate più di quattro ore. Musica per la Libertà!»[51].

Dal filmato della manifestazione[52] è possibile ricostruire i momenti cardine della parata, ad iniziare dalla grande "arringa" portata da Marini tra inni, presentazione dei brani, digressioni sulla storicità delle canzoni ed esperienza condivisa sulla tradizione musicale. Qui Marini, sul palco, chiede alla Banda di intonare le note di due canti; uno di origine anarchica legato al socialismo e alla libertà, dal titolo incerto di *Quando muoio io*, e l'altro dal titolo *E a Roma a Roma* di natura anticlericale. Da lì a poco, durante la serata, si sarebbe eseguita anche la *Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo*[53] messa in musica da Marini. Il *Bicentenario della Rivoluzione Francese* costituisce quindi la prima grande collaborazione della Scuola e della Banda con il REF. Una seconda unione è avvenuta negli anni successivi, già nel 1993[54], in occasione dell'inaugurazione del festival prevista per il 5 luglio sul Lungotevere, con l'evento *Fiume di musica. Suoni, luci, fuochi nella notte per un Tevere vivo* **[fig. 169]**. L'edizione del 93 è stavolta dedicata al ricordo del Grand Tour[55] e si apre proprio con la serata sul fiume:

«Sarà la festa del Tevere. Come lo scorso anno la Festa si svolse in tutta la città con ogni tipo di musica, così quest'anno le numerose società musicali romane, illustri e popolari, daranno vita ad ogni tipo di concerto, dalle bande al rap, dal jazz al rock alla musica classica lungo tutte le rive del fiume. Sarà musica sulle imbarcazioni naviganti, fra sciami di barche e canottieri, sarà musica sugli argini, musica nei Circoli che sono sulle rive. E saranno immagini proiettate sui bastioni e fuochi d'artificio. Vorremmo così riportare Roma al suo fiume e vorremmo che la nostra festa fosse, se possibile, non un episodio di una sola notta, ma l'avvio di una nuova vita»[56].

[51] *Ibidem* (c. ns.).
[52] **AB-SPMT**, girato integrale della manifestazione intitolato *Rivoluzione Francese 19890713*, durata 2'31'' circa.
[53] L'opera è scritta da Giovanna Marini e eseguita per la prima volta in questa occasione. Una rievocazione è stata fatta presso il Teatro Palladium il 9 maggio 2025, mettendo in scena l'opera sulla base della stesura originale "da concerto" e le note autografe di Marini per lo spartito dell'89. In questa occasione la direzione è di Massimo Bartolini.
[54] **A-REF**, Sezione attività artistica, S. REF, Fascicolo 1993, Faldone 2, comprende il catalogo e altri inviti.
[55] **A-REF**, Fondazione Romaeuropa arte e cultura (a cura di), *Romaeuropa Festival '93*, Catalogo della rassegna (Roma, 5–23 luglio 1993), Edizioni Carte Segrete, Roma 1993.
[56] **A-REF**, G. Pieraccini, in ivi.

L'evento, coordinato da Daniele Abbado e da Piero Milesi, a cui si deve rispettivamente la regia e la musica, era costituito da una grande sfilata di barche "suonanti" in sfilata sul Tevere. Esse dovevano formare, si legge nel catalogo, l'elemento di congiunzione tra il fiume e la musica. Sulle barche numerosi musicisti a bordo provenienti da tutte le scuole popolari di Roma, a evocare la storia della città, scrive Abbado «da Virgilio a Pasolini»[57]. Lo schermo dell'acqua, di quel fiume ormai «malato e abbandonato»[58], nascosto, prende vita con musiche di bande, ritmi africani, segnando il passaggio su «le acque impure», continua Milesi, che trovano nuova vita e nuova «purificazione»[59] grazie l'elemento sonoro e musicale. In tal senso, camminare sulle acque del Tevere con la musica voleva dire riassegnare dignità al fiume che avrebbe rischiato di cadere nell'immaginario perduto di un ecosistema ormai consumato dal tempo e dall'inquinamento. Alla sfilata musicale[60] partecipano le bande della forze militari (Marina e Carabinieri), Il Timba ovvero un laboratorio di percussioni brasiliane, l'Horn Club italiano, diversi gruppi musicali come Animali Marini, The Notes Silence, Childhood, The Mobsters con sonorità africane, il gruppo Taakoma, The Seventy Soul Band, l'Associazione Bela Bartok, diversi *ensemble* di ottoni, il collettivo Endiade, il gruppo jazz Têtes de Bois, Piccola Accademia, ma anche numerose organizzazioni delle scuole popolari come la SPM di Donna Olimpia, i fiati della Saint Louis Music Academy, la Bosio Big Band con il relativo Quartetto, la Big Band della SPMT, e la Banda della SPMT, sempre diretta da Cortesi, con, a parte, l'esibizione solita della chitarra di Stefano Cardi, e di Luca Signorini[61]. L'atmosfera era quella di una grande festa composta dalla sfilata delle barche, tra fuochi d'artificio, e musiche provenienti da diversi contesti **[fig. 170-171]**. Nuovo sodalizio tra la SPMT e il REF si avrà nel 1995, nell'edizione *Romaeuropa a Massenzio* (11-21 luglio 1995), dedicata al tema delle frontiere e dei confini[62], intese sia in senso politico che artisticamente collegato ai fenomeni musicali delle avanguardie. Scrive la direttrice del festival Monique Veaute nella presentazione dell'edizione:

> «Abbiamo cercato il senso della frontiera anche nei tradizionali appuntamenti con la musica contemporanea. I madrigali polifonici di John Wilbye, compositore inglese del '600, figurano al fianco di alcune composizioni di Luciano Berio in un itinerario costruito intorno al tema della voce. La compresenza di azione scenica, musica e immagine elettronica caratterizza invece *Frammenti sull'Apocalisse* di Daniele Abbado, Roberto Andò, Nicola Sani, dove lo 'sconfinamento' si realizza in uno

[57] D. Abbado, in ivi, p. n. n.
[58] *Ibidem*.
[59] *Ibidem*.
[60] L'intero filmato è disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=yL4RBWQdsNI.
[61] Per la ricostruzione si è tenuta presente la schedatura dei gruppi inserita del Catalogo *Romaeuropa Festival '93, dal 5 al 23 luglio*, cit.
[62] **A-REF**, Sezione attività artistica, S. REF, Fascicolo 1995, Faldone 5, comprende *brossure*, inviti e altri cataloghi. Per l'edizione 1995 il catalogo è *Romaeuropa Festival '95. Romaeuropa a Massenzio*, Fondazione Romaeuropa arte e cultura e Cooperativa Massenzio, editore sconosciuto, Roma 1995. Già a differenza del catalogo del 1993, che è il più completo, quello del 1995 inizia ad essere meno specifico sulla programmazione e sulle attività; infatti, la scrittura dei cataloghi del REF è stata poi progressivamente abbandonata fino alle edizioni più attuali, di cui si produce solo materiale informativo trasmesso e pubblicato digitalmente.

spazio scenico simultaneo e in una scrittura musicale che utilizza strumenti tradizionali e popolari, live electronics e voci. Infine le Scuole di Musica Romane hanno accettato l'invito a tracciare un percorso intorno al tema della frontiera, utilizzando gli stili e gli strumenti più diversi, dalle percussioni agli organetti, dai sintetizzatori ai gruppi etnici. Attraverso questi spettacoli, vorremmo trasmettere al pubblico quello che Magris[63] ha definito il piacere di "avventurarsi nell'alterità e di riconoscerla quale parte costitutiva di se stessi", la scoperta di "quanto relative, mutevoli e vane siano le frontiere che pretendono di collocare qualcuno o qualcosa *dall'altra parte*"»[64].

Sempre sull'importanza delle scuole popolari per l'avanzamento della cultura musicale torna anche Paolo Biamonte:

«La musica in Italia non ha una vita facile. I problemi sono tanti e di diversa natura, a cominciare da quello, cronico per le grandi città e in particolare per Roma, degli spazi. Ma la questione ha radici più profonde e investe l'atteggiamento che le nostre istituzioni hanno nei confronti della cultura. [...] Ma, come spesso accade nel nostro paese, gli spazi lasciati vuoti dalle istituzioni vengono riempiti da iniziative che sono espressione di una volontà collettiva. E non c'è dubbio che nella nostra storia recente il ruolo avuto dalle scuole popolari sia stato decisivo per la diffusione e la conoscenza della musica. L'insegnamento del jazz e di altri generi che non appartenessero alla tradizione accademica fino ad una ventina di anni fa aveva trovato soltanto in modo episodico spazio nei conservatori. Poi, proprio dall'iniziativa di musicisti che conoscevano la didattica accademica e i suoi limiti, sono nate le prime scuole popolari di musica, e così anche in Italia, tra mille difficoltà, è stato creato uno spazio per l'insegnamento 'extracolto'. E' stato un passaggio molto importante per la crescita culturale del nostro paese: non è un caso che in coincidenza con lo sviluppo del fenomeno delle scuole popolari l'Italia abbia visto crescere una generazione di musicisti di jazz, tra i migliori d'Europa, che hanno definitivamente svecchiato la nostra scena musicale, portandola al livello dei paesi più evoluti. [...] Superata la prima pionieristica fase, dedicata essenzialmente all'insegnamento del jazz, il movimento delle scuole popolari ha portato in Italia i metodi più avanzati di insegnamento estendendo il campo di azione ai generi più diversi, dal rock, alla fusion, fino alle tradizioni popolari e alla musica contemporanea. [...] Nella scuola di Testaccio, in quella di Donna Olimpia, in quella del C.I.A.C., di Villa Gordiani, del Saint Louis, dell'Università della musica così come nella scuola di percussioni Timba, lavorano alcuni dei migliori musicisti della scena romana»[65].

In questa edizione del festival, dunque, veniva ancora una volta riconosciuto il valore delle forme d'autogestione delle scuole per la crescita del panorama musica, sommato al lavoro sul territorio che spesso le caratterizzava. La SPMT partecipa all'edizione del 1995 fondendo l'organico della Banda con quello del Coro *Inni e Canti di Lotta* di Giovanna Marini. Il 15 luglio 1995 presso il Massenzio Cinema Banda e Coro eseguono il brano *Figli dell'Officina*, con testo di Giuseppe Raffaelli e Giuseppe Carretti, riassemblato nel recital Fogli Volanti dell'Ottocento, ideato da Cortesi e Marini, con un riarrangiamento

[63] Il riferimento nel testo è a Claudio Magris.
[64] M. Veaute, *La cultura delle frontiere* in ivi, p. n. n. (corsivo nel testo originale).
[65] P. Belmonte, s. t., in ivi, p. n. n.

per coro e banda di canzoni anarchiche e di protesta, un progetto avviato già un lungo sodalizio tra i due e che qui era proposto al pubblico[66]. Scrive Marini:

> «Il concerto dei *Fogli volanti* è una vecchia idea didattica che coltivavamo insieme Silverio Cortesi ed io: raccogliere gran parte dei canti politici dell'Ottocento e primo Novecento per farne un'esecuzione con un organico inedito: banda più coro. Solitamente questi *Fogli Volanti* venivano eseguiti da cori, o cantastorie; solo alcuni inni come *L'Internazionale* o *L'Inno dei lavoratori* avevano una stesura per banda, ma gli altri canti politici non prevedevano la presenza di strumenti. Fondamentale è stata un'orchestrazione per banda che tenesse conto del momento storico e musicale in cui era nato il *Foglio Volante* e la funzione che esso aveva avuto: per la memoria collettiva, lamento, invettiva, canto incitativo. E questa funzione non poteva essere snaturata da un arrangiamento che ne sopprimesse gli elementi tipici e funzionali oltreché musicalmente corretti e legati al periodo. Tutto questo è stato il compito non leggero di Silverio Cortesi che ha fatto di questi canti un materiale assolutamente corretto, sia dal punto di vista del momento storico che del momento musicale, ed inoltre di gran buon gusto. Importante anche per il coro è stato apprendere lo stile del canto politico, del canto da cantastorie, dell'invettiva (che spesso è canto contadino), dell'inno. Un'altra iniziativa della scuola di Testaccio assolutamente originale e utile ad uno studio musicale allargato e profondamente educativo»[67].

La registrazione dell'evento è poi stata inserita all'interno di uno dei primi CD comprendente diverse iniziative della scuola con diversi progetti musicali messi insieme per affinità tematica e intenzione politica, come *La conquista del Monte dei Cocci* di Bruno Tommaso, l'esecuzione di *Figli dell'Officina* nella sua realizzazione del 1995 per REF e il *Canto General* realizzato nel concerto con musiche di Mikis Theodorakis riscritte da Marini. Ciò che emerge da questa ricostruzione è come l'evoluzione della banda possa essere letta anche alla luce di un approccio meno legato al paradigma musicologico e connesso alle forme di spazio pubblico costruire dall'interazione con i linguaggi o da manifestazioni legate ad organi attivi sul territorio. Dall'analisi di questo percorso si evidenzia come l'amicizia e la collaborazione di Marini e Cortesi abbia cercato di sviluppare un dialogo tra musica popolare e istituzioni partecipando a eventi cardine della progettazione culturale romana come l'Estate Romana o le edizioni del REF, avviando anche un prezioso dialogo con artisti internazionali come proprio Alvin Curran. A segnare questo rapporto tra l'organico della banda e le attività proposte dagli enti della cultura, si ricorda la sua partecipazione (tra il 1999 e il 2000) alle rassegne promosse da La Galleria

[66] Cfr. Intervista a S. Cortesi, Roma 2025, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).

[67] G. Marini, testo nel libretto del CD *Musica per la Libertà*, pubblicato da "ilmanifesto", 1996. Il CD riprende il nome del concerto realizzato al Teatro Olimpico nel 1990. Come scrive Luigi Onori «solo dal 1989 è possibile disporre di materiali sonori; il resto è affidato alla memoria dei presenti e a qualche cassetta dimenticata e, per lo più, inudibile» (ivi, p. n. n.), motivo per cui *Musica per la libertà* può rappresentare una sorta di prima antologia dei progetti più ambiziosi della scuola.

Nazionale d'Arte Moderna[68], Palazzo delle Esposizioni[69], nonché alle iniziative per la Settimana dei Beni Culturali[70]. Nella nostra prospettiva, tali eventi si inseriscono perfettamente su una possibile riflessione circa il ruolo della musica per le attività culturali radicate nella sfera urbana, contaminando gli spazi istituzionali con linguaggi e pratiche sonore di natura "popolare". Infatti, così come è stato necessario contestualizzare l'esperienza della FADIM per la manifestazione *Musica nella città*, o quella della banda per le collaborazioni con il REF, è ora importante tornare a riflettere sulla vicinanza della SPMT con i linguaggi sperimentali del contemporaneo. Ad esempio, nel 2004 la banda realizza una *performance* musicale all'interno delle ex cave di marmo per lo spettacolo *Urlo* di Peppino de Bono, nell'ambito del Festival di Avignone **[fig. 172]**, oppure ancora, sempre nel 2004 partecipa alla ventitreesima edizione delle Orestiadi di Gibellina **[fig. 173]** esibendosi davanti al *Grande Cretto* di Alberto Burri. Nel 2016 invece, collabora nuovamente con Curran per l'edizione del REF del 2016, nella cui cornice si ripropone la *performance* di *Riti Marittimi*[71]. In questa sede il concerto è nuovamente realizzato sulle piccole imbarcazioni a remi insieme ai bandisti, diretti da Silverio Cortesi, e con alcuni studenti del Conservatorio di Santa Cecilia, sotto il coordinamento generale dello stesso Curran. Anche qui – come per l'edizione storica del 1980 – i *performer* si esibiscono dall'interno del lago. Il pubblico è invece posizionato sulle rive, e ascolta il concerto che si svolge sulla superficie dell'acqua. Il sodalizio con il compositore prosegue poi anche nel 2018 per la performance musicale realizzata a Villa Medici su invito dell'artista in residenza Maxime Guitton, e per la realizzazione, sempre del 2018 di un concerto nei locali della scuola[72] in cui Curran partecipa con la sua *electronic keyboard* con improvvisazione libera, suonando il pezzo, da lui composto per la banda, *Monte dei Cocci Here We Come* **[fig. 174]**.

1.3. La SPMT al Mattatoio: il "Motore" della musica

Tornando alla scuola e al futuro dei suoi spazi, nel 1989 Salvatore Vasile, noto produttore cinematografico, realizza il film documentario *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio*[73]. Dal film emerge come alla fine degli anni Ottanta la scuola avesse ancora due sedi, ovvero quella di Via Galvani 20 e i nuovi spazi a Via di Monte Testaccio 91 in cui si era già allargata. Nel girato è inoltre presente

[68] **AB-SPMT**, se ne apprende dalla cronologia delle esibizioni bandistiche messa a disposizione da S. Cortesi. La cronologia riporta la dicitura: 1999. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. *Le domeniche di Art'è*. *Performance* musicale della Banda della SPMT, 2000. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. *I Bambini al museo – Le domeniche di Art'è*. *Performance* musicale della Banda della SPMT.

[69] **AB-SPMT**, cronologia, 2000. Palazzo delle Esposizioni. *Domenica a piedi*. *Performance* musicale della Banda della SPMT.

[70] **AB-SPMT**, cronologia, 2000. Ex Mattatoio. *II settimana dei beni culturali*. *Performance* musicale della Banda della SPMT.

[71] Cfr. C. Colli, *Riti Marittimi: Alvin Curran & Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio*, in "Doppiozero", 25 settembre 2016. Si veda inoltre l'intervista video all'artista realizzata dal REF dal titolo Riti Marittimi by Alvin Curan disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=fHsWUWibwT4.

[72] Si rimanda anche al sito dell'artista: Banda SPMT con Alvin Curran Sala concerti SPMT 17 giugno 2018.

[73] **AB-SPMT**, anche in questo caso una copia del filmato è stata conservata e resa disponibile da Silverio Cortesi.

un'intervista[74] a Marini, in cui racconta la funzione dei corsi e dove conferma la necessita di allargare i luoghi didattici per la SPMT nella speranza di poter usare gli spazi non attributi del vecchio macello. Si trascrive qui nel testo parte dell'intervista registrata da Vasile:

> X: Perché avete due sedi?
> GM: Appunto perché non c'entriamo.
> X: Forse dovreste occuparne una terza. Qui vicino c'è anche un macello abbandonato, che ne direbbe?
> GM: Ha detto una cosa santa. Perché lei sa che il macello e tutto il mattatoio non è attribuito. Sta lì. Sono spazi di Roma che si dovrebbero usare per la cultura. Invece li prendono delle false associazioni culturali che non sono come noi che siamo veri – noi, lei venga all'assemblea dei soci nostri, è tutto vero! – invece [li prendono] false associazioni che poi sono *fast food*, birrerie.

Con queste parole si denuncia la condizione di staticità che coinvolgeva gli stabilimenti di mattazione, ancora senza una precisa assegnazione e spesso usati per eventi temporanei che poco avevano a che fare con una rivalutazione complessiva dello spazio per scopi culturali. Sulla scia di questa volontà, ovvero quella di fra entrare la SPMT nel vecchio Mattatoio, si tiene presso il Teatro Olimpico un concerto finalizzato a sensibilizzare l'opinione pubblica in merito al riuso del complesso **[fig. 175-176]**. Il programma prevede l'esecuzione di *Canto General*, inserito nel più ampio progetto *Musica per la libertà libertà per la musica*, realizzato all'indomani del *Bicentenario della Rivoluzione francese* e della caduta storica del Muro di Berlino. La tematica proposta ruotava attorno al concetto di libertà dei popoli e al rapporto con l'immaginario collettivo europeo, in una prospettiva di progressiva emancipazione da ogni forma di repressione. All'interno di tale cornice, la scuola di Testaccio adotta *Canto General*[75] come strumento simbolico per richiamare l'attenzione sulle difficoltà logistiche e amministrative che gravano sulla propria attività, realizzando un parallelismo tra la lotta per la libertà e la necessità di garantire spazi adeguati alla cultura. Come rilevato da un articolo pubblicato su "La Repubblica", l'iniziativa risulta caratterizzata da una doppia finalità: da un lato, la musica viene proposta come mezzo di lotta politica; e dall'altro, si afferma l'urgenza di "liberarla" dalle imposizioni accademiche e da quei vincoli istituzionali che ne impedivano una sua effettiva democratizzazione. Scrive l'autore Gino Castaldo, «è la musica stessa oggi ad aver bisogno di libertà ovvero gli spazi di sostegno di strumenti». Continua:

> «A Roma è del resto ben nota la storia della Scuola del Testaccio, che ancora oggi resiste malgrado il totale disinteresse da parte delle istituzioni. Ma questa volta il concerto non è organizzato su una richiesta astratta di libertà, bensì su una proposta precisa, ovvero la richiesta, fatta dalla Scuola e da numerose altre

[74] Dal documentario non emerge se la voce narrante coincida con quella del regista, per questo l'intervistatore sarà indicato con la sola X.

[75] Nel concerto viene presentata anche *La dichiarazione dei diritti dell'uomo*, scritta da Marini, già eseguita in occasione del *Bicentenario della Rivoluzione Francese* (1989) mentre nella seconda della serata verrà portato in scena la messa in musica di Mikis Teodorakis relativa al poema *Canto General* di Pablo Neruda, e riarrangiata per questa occasione.

associazioni culturali, della gestione del Mattatoio, che il Comune di Roma insiste colpevolmente a mantenere nel più totale abbandono. Il concerto ha lo scopo di sensibilizzare il pubblico su questa vertenza, e sul cosiddetto "progetto frigorifero" ovvero il piano di ristrutturazione presentato dalle associazioni sul possibile uso dello spazio del Mattatoio»[76].

Il "progetto frigorifero", come lo chiama Castaldo, era un progetto di rigenerazione ideato dalla SPMT denominato *Il Motore progetto di musica* e studiato per il recupero delle vecchie sale dedicate alla conservazione delle carni **[fig. 177]**. Si trattava di un locale comprensivo di tutto il settore macchine, ossia di millecinquecento metri quadrati che ospitavano i macchinari per il raffreddamento della merce. Da questo momento iniziò un periodo di forte impegno della Scuola per l'assegnazione dei locali del Mattatoio. Una prima manifestazione, che si costituiva come una sorta di corteo musicale per le strade di Testaccio, avvenne il 13 luglio 1990[77]. La seconda, e più significativa, si svolge il 1 marzo 1992[78] e prende il nome di *L'assedio del frigorifero* **[fig. 178-180]**. L'evento, avviato per le strade del Rione alle ore 10:30, vide il coinvolgimento attivo di allievi, insegnanti e personale, con l'esplicito obiettivo di sollecitare il Comune di Roma alla concessione dell'edificio antistante il macello, identificato come, appunto, il Frigorifero. Per l'occasione, la Scuola elabora e diffonde un comunicato ufficiale volto a rendere note le motivazioni dell'iniziativa e a sensibilizzare la cittadinanza sulla necessità di destinare tali spazi allo sviluppo delle attività musicali. Si legge da un articolo su "L'Unità":

«I motivi che ci spingono a questa ulteriore e (ci auguriamo più incisiva) forma di protesta, che segue peraltro i concerti realizzati con lo stesso scopo al Teatro Olimpico e a Spazio Zero [...], è motivata dalle seguenti ragioni: 1) è ormai imminente lo sfratto per la sede di via Galvani; 2) più alle promesse degli assessori Labellarte e Battistuzzi è eseguita un'assoluta inerzia; 3) è un'ottima occasione per ridare alla città uno spazio inutilizzato da trent'anni e per altro non compra sono i progetti sull'area del mattatoio; 4) la scuola di musica di Testaccio ha dimostrato in 18 anni di storia di possedere quelle capacità organizzative e artistiche che la rendono idonea ed affidabile ad occuparsi del reperimento fondi e gestione dell'ormai fatiscente edificio, altrimenti destinato a rimanere ennesimo simbolo nell'immobilismo dei nostri amministratori»[79].

La manifestazione si proponeva dunque di rinnovare con forza la richiesta di assegnazione dei locali, rivendicando il diritto della scuola a diventare soggetto attivo nella riqualificazione del complesso e nella restituzione di tali spazi alla comunità cittadina. Il corteo si avviò da Piazza Marzi, di fronte al Ponte Testaccio. Il programma prevedeva l'esibizione della banda e la formazione di un allegro e impegnato corteo musicale, destinato a confluire nel cosiddetto "assedio al Frigorifero". Questo era

[76] **A-SPMT**, G. Castaldo, *Canto general per il Testaccio*, in "Music Box" ins., "La Repubblica", 21 aprile 1990.
[77] **AB-SPMT**, cronologia, 13 luglio Roma, Testaccio: Manifestazione per il riuso dell'ex-mattatoio.
[78] **AB-SPMT**, 1 marzo Roma, *Testaccio: Manifestazione musicale. L'assedio del frigorifero*.
[79] **A-SPMT**, Comunicato per l'assedio al frigorifero ripubblicato nell'articolo, A.s., *Assedio al Testaccio* in "L'Unità", 27 febbraio 1992.

«una catena umana pacifica e "sonante"»[80] che promuoveva brani musicali ideati per l'occasione[81]. L'apertura del corteo venne affidata a un gruppo eterogeneo di bambini che suonavano pentole e coperchi, seguiti da percussionisti, cantanti e strumentisti. Il cordone musicale, costituito da flauti, clarinetti e sassofoni, giunge infine davanti al Mattatoio dove anche la banda eseguì un concerto. L'obiettivo era quello di "fare rumore" e riportare al centro dell'attenzione pubblica il tema della collocazione degli spazi per l'arte e per la musica all'interno della città di Roma[82]. Allo stesso tempo, bisognava provvedere a una soluzione per l'imminente sfratto sulla storica sede di Via Galvani. In risposta a tale provvedimento, i membri della scuola si rivolsero all'allora sindaco Franco Carraro, proponendo come soluzione alternativa l'assegnazione di un'ala del Frigorifero, all'epoca fatiscente e inutilizzata. La Scuola aveva già trovato sostegno negli Assessori alla cultura, coinvolti nella problematica legata allo sgombero. La SPMT promuoveva la sua disponibilità ad affrontare le spese di ristrutturazione e di pulizia dei locali del Motore, replicando quanto svolto nella sede storica precedente. La proposta della scuola consisteva quindi nella sostituzione di Via Galvani in cambio di una nuova sala nel Mattatoio; comunque immobile e chiuso. La risposta dell'Amministrazione fu complessivamente positiva. Per questo motivo il 6 marzo 1922 l'Assessore Gerardo Labellarte comunica alla scuola di aver presentato in Giunta Municipale l'autorizzazione per l'assegnazione del Frigorifero[83]. La mattina stessa della votazione, i musicisti di Testaccio si presentarono sotto le finestre del Campidoglio, con cornamuse, strumenti, cartelli e voci "in spalla", per sollecitare l'ufficializzazione della nuova sede[84]. Afferma la stampa:

> «Ieri mattina la Scuola, per continuare a far sentire la sua voce e per assicurarsi che il Comune non dimenticasse gli impegni presi, aveva organizzato un sit-in musicale sotto le finestre del Campidoglio. Una, vera serenata ai componenti; della Giunta per tenere ben sveglia la memoria di tutti. La banda della Scuola, i musicisti e il coro si sono incontrati verso le 10.30 nel piazzale del Campidoglio dopo essere partiti, scaglionati in gruppi, dalla sede di Testaccio. Il copione di questo nuovo intervento musicale è stato più o meno quello che aveva guidato la manifestazione di domenica scorsa, quella che, insieme agli interventi della stampa, ha smosso le "acque comunali" in modo determinante. Il gruppo che ha animato questa nuova protesta musicale era più modesto (una cinquantina di persone) di quello che aveva partecipato al corteo per l'"assedio del frigorifero", ma non meno battagliero. All'inizio qualche piccolo ostacolo da superare (i vigili che chiedevano l'autorizzazione per l'esecuzione del concerto), ma poi la manifestazione si è svolta come previsto. I musicisti, il coro e i porta tori dei cartelli di protesta si sono sistemati sotto le finestre del Campidoglio e hanno presentato "L'assedio al frigorifero", il brano scritto per questa occasione, in cui si accusa Labellarte di aver messo l'arte da parte e in cui si esorta Battistuzzi a non fare il gioco degli struzzi. L'intervento è riuscito, tanto che l'assessore Labellarte ha dovuto chiedere

[80] *Ibidem*.
[81] Ci si riferisce alla partitura *L'assedio al frigorifero* appositamente composta da Marco Tiso.
[82] **ASU**, cfr. D. Amenta, *Questa mattina al Testaccio un pacifico «assedio al frigorifero» Suonatori contro lo sfratto*, in "L'Unità", 1 marzo 1992.
[83] **ASU**, D. Vaccarello, *Corteo musicale davanti al Comune per ottenere il «Frigorifero»*, in "L'Unità, 6 marzo 1992.
[84] Cfr. *ibidem*.

ai musicisti di abbassare il volume, perché altrimenti la Giunta non riusciva a discutere. La Scuola si è allora spostata un po' più in là, ma con la stessa forza ha "suonato" le sue richieste»[85].

Le chiavi del Motore vennero successivamente consegnate ufficialmente pochi giorni più tardi, precisamente 21 marzo[86]. L'assegnazione segnò così l'avvio di una nuova fase, caratterizzata dalla ricerca dei fondi necessari alla ristrutturazione dei locali. I responsabili della SPMT riconobbero subito il luogo come un grande esempio di archeologia industriale e dichiararono l'intenzione di renderlo funzionale alle attività pur «conservando le macchine più interessanti»[87]. Nel corso del 1992, la Scuola fa dunque il suo ingresso grazie alla formula della preassegnazione[88], proposta e concordata dallo stesso Labellarte. Questo provvedimento costituì il primo atto formale della pubblica amministrazione verso la scuola di Testaccio, riconoscendola per il suo ruolo di pedagogico e per l'innovazione apportata nelle iniziative culturali della città. Una volta entrati nel Frigorifero, le riflessioni dei soci furono molteplici. Scrivono:

> «Quando nel 1992 furono consegnate le chiavi dei locali che poi furono chiamati "Motore" nessuno poteva immaginare quello che si sarebbe trovato. In realtà quella era la "Casa del ghiaccio", uno degli ultimi "edifici macchina" presenti nella città di Roma e rimasto quasi intatto, dato che dalla chiusura del Mattatoio non era più stato usato. Quasi intatto nella struttura generale ma completamente distrutto e fatiscente, saccheggiato, occupato, trasformato in deposito, arrugginito ecc. Insieme a Paolo Cintio (allora presidente della Spmt) c'erano l'avv. Morelli, Antonio Cesareni e pochi altri. Aperta la porta lo spettacolo fu incredibile: in mezzo a montagne de rifiuti di ogni genere, porte sfasciate. vetrate rotte, spiccavano due motori giganteschi che servivano per la produzione del ghiaccio; e poi altre macchine, tubi per il passaggio dell'ammoniaca, officine meccaniche, griglie per la costruzione delle colonne del ghiaccio; e poi ancora scale, passaggi cunicoli: 2.000 mq. di un territorio quasi inesplorato o dimenticato. Sicuramente l'allora assessore al patrimonio Gerardo Labellarte non immaginava che cosa realmente aveva assegnato (anzi preassegnato) alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio; e non lo sapevano neanche gli impiegati che consegnarono i locali ("vuoti e liberi di persone e cose"); e neanche i responsabili della Sovrintendenza: quel posto era stato dimenticato, tanto è che qualcuno addirittura aveva previsto di farci un albergo. Per noi fu l'inizio di un sogno, il sogno del "Motore della musica": un sogno finito male (o forse bene...)., un'avventura fatta di manifestazioni, progetti (lì dentro nacque il Freon Ensemble di Stefano Cardi), concerti e iniziative anche importanti»[89].

La formalizzazione del "sogno del Motore" – come scrivono – si concretizzò nel febbraio 1993, con la presentazione ufficiale all'Amministrazione comunale del *Progetto di ristrutturazione dei locali motori*

[85] **ASU**, L. Detti, *La «Spmt» ha conquistato il Frigorifero,* in "L'Unità, 7 marzo 1992.
[86] **ASU**, A. Baduel, *Testaccio. Nuova sede per la scuola di musica,* in "L'Unità", 22 marzo 1992.
[87] *Ibidem*.
[88] L'assegnazione ufficiale da parte del Comune di Roma avviene nel 2008 ma alla Scuola vengono destinati altri locali, gli stessi che attualmente continua ad usare.
[89] **A-SPMT**, A.s, Scuola Popolare di Musica di Testaccio, *Trent'anni di musica. SPMT 1975-2005*, cit., p. n.n.

dell'Ex Frigorifero di Testaccio[90] **[fig. 181-183]**. Questo venne redatto per conto della SPMT e dallo Studio Tecnico Associato Arch. Cesareni & Marsaglia. La proposta di progetto rappresentava una risposta concreta per il recupero degli spazi originali e prevedeva la creazione di venti aule didattiche, una biblioteca e una sala concerti da duecentotrenta posti. Tale disegno venne ideato con l'intento di conservare e valorizzare i grandi compressori nella Sala Macchine. Tuttavia, il grande e ambizioso progetto non venne mai realizzato e approvato dal Comune. La Scuola iniziò immediatamente a utilizzare i locali del "Motore" nello stesso stato fatiscente in cui si trovavano, presentando le loro rassegne nei locali ancora in rovina **[fig. 184-186]**.

Già dai mesi successivi alla consegna delle chiavi erano partite le campagne di sottoscrizione per i primi concerti nella nuova sede. La SPMT aveva inaugurato i locali del Frigorifero con un ciclo di concerti pensati per la VIII edizione della rassegna *Musica e Musica*[91], a cura di Stefano Cardi[92], appuntamento già avviato nelle sedi precedenti o nel Teatro di Documenti. Si trattava di tre giornate di concerti interamente dedicate alla sperimentazione musicale contemporanea, alle quali prendono parte compositori e solisti di rilievo nazionale e internazionale. In un articolo di Erasmo Valente – ad esempio – viene evidenziata l'affinità tra gli spazi dismessi del Mattatoio e quelli degli essiccatoi di tabacco di Città di Castello, oggi sede delle opere di Alberto Burri. L'ambiente, ancora in una fase embrionale del suo riutilizzo, veniva identificato della scuola e dalla stampa con diverse denominazioni, tra cui "ex Frigorifero", "il Motore", oppure "sala del Lucernario", in riferimento all'imponente apertura sul soffitto. In ogni caso si trattava, scrive Valente, di «uno spazio eroicamente conquistato dalla scuola Popolare di musica di Testaccio»[93]; una conquista musicale che aveva allo stesso tempo ribaltato la dialettica della dismissione. In tal senso, dai locali ammuffiti, bucati, non cadevano più le gocce di pioggia penetrate dalle infiltrazioni del soffitto, ma la "pioggia" che cadeva, scrive Valente, erano «le gocce della condensa»[94] della presenza umana, dal calore degli ospiti e dei musicisti. Continua: «lì dove si faceva il ghiaccio per conservare la morte»[95] ora nasceva nuova vita artistica e musicale. Quella stagione si aprì con una serie di concerti dedicati ai più grandi autori della sperimentazione sonora contemporanea. La sera del 10 dicembre 1992 la prima edizione di *Musica e Musica* che si tenne nel Motore su intitolata *Masters of the Reed* e interamente dedicata alle esecuzioni per strumenti a fiato. Essa vide la partecipazione di Andrea Whitcomb all'oboe, Yvonne Fischer al clarinetto e Andrea Toschi al fagotto. Il giorno successivo, l'11 dicembre, si prevedeva la *performance* di otto solisti impegnati in opere

[90] **AB-SPMT**, A. Cesareni, L. Marsaglia, *Scuola Popolare di Musica di Testaccio. Progetto di ristrutturazione dei locali motori dell'Ex Frigorifero di Testaccio*, Allegato A comprendente di Relazione storica e Relazione tecnica, Studio Tecnico Associato Arch. Cesareni & Marsaglia, Roma, 10 febbraio 1993.

[91] Per la rassegna completa si rimanda al sito: https://www.freonmusica.com/festival/musica-e-musica/.

[92] Cfr. Intervista a S. Cardi, Roma 2025, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).

[93] **ASU**, E. Valente, *Avviato nell'ex Mattatoio al Testaccio un nuovo progetto musicale: «Il Motore». Dal lucernario le gocce della condensa*, in "LUnità", 13 dicembre 1992.

[94] *Ibidem*.

[95] *Ibidem*.

di autori contemporanei. Tra questi vi erano: Claudia Antonelli all'arpa, Stefano Cardi alla chitarra, Eugenio Colombo al sassofono, Luigi Lanzillotta al violoncello, Antonio Politano e Manuel Zurria ai fiati, Gianluca Ruggeri alle percussioni, Giancarlo Schiaffini al trombone e Augusto Vismara alla viola. Il repertorio comprendeva composizioni di autori internazionali come quali György Kurtág, Maki Ishii, Luciano Berio, Luis de Pablo, Colombo, o ancora John Cage, Francesco Pennisi, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti e Schiaffini[96]. All'inaugurazione della serata, anche Silvano Bussotti era presente in prima fila per assistere all'esecuzione di *Labirinti* eseguita da Antonelli[97]. Le due serate si caratterizzarono come un momento di alta sperimentazione musicale, capace di mettere in dialogo interpreti di rilievo e composizioni contemporanee di grande complessità. Le manifestazioni culturali all'interno del motore, di cui questo primo festival segna l'avvio, sono poi continuate con *Freon: Area per la nuova musica*, altro progetto di Stefano Cardi, condotto sia per il '93 e il '94[98] **[fig. 187-188]**.

Il *Freon Ensemble*, gruppo che si era da poco costituito proprio in quegli spazi, dà dunque il nome all'intero festival, che si svolge con appuntamenti ogni venerdì. Questo si inserisce sempre all'interno del più ampio progetto *Il Motore*, che nel frattempo continuava ad essere un punto centrale per tutta la scuola. La rassegna si propone come un'articolata programmazione di concerti, presentazioni e conferenze dedicate alla musica e alla sua contaminazione con l'arte contemporanea. La sua struttura si sviluppava in tre sezioni principali. Nella prima, *Profili*, sette autori venivano interpretati da un *ensemble* di solisti; nella seconda, *Segni*, si condussero conferenze pubbliche volte a stimolare un dialogo sulle tendenze e sulle vicinanze tra l'arte visiva e la musica; infine, nella sezione *Colori*, l'attenzione fu rivolta agli strumenti, alla scrittura e alla tecnica compositiva. Intanto, le prime recensioni che apparivano sui giornali restituivano un clima surreale e allo stesso tempo visionario. Scrive la stampa: «sembra che "freon" sia il nome di un prodotto che si usa per le celle frigorifere» si legge su "La Repubblica"[99]. Il nome era relativo alle macchine della vecchia archeologia, e riprendeva il gas usato per raffreddare i motori delle celle. Più in generale, lo spazio si distingueva ancora per il suo aspetto abbandonato, fatto di «muri anneriti, ingranaggi di ferro e ruggine» completamente usurato e, allo stesso tempo, assolutamente «ideale per la musica contemporanea»[100]. Durante le rassegne si registrò una grande flessibilità per l'esecuzione dal vivo che, come scrive Mario Gamba, si rendeva «disponibile all'avventura»[101]. La programmazione di quell'anno fu estesa e articolata: da concerti, seminari a modalità ibride di interventi a metà tra i seminari e la *performance*. Tra gli eventi più significativi, che meglio restituiscono questo clima di fermento, è opportuno ricordare l'interesse rivolto alla *musica*

[96] Per le esecuzioni: Antonio Politano interpretò *Black Intention* di Maki Ishii, mentre Eugenio Colombo propose *Cadice*, Manuel Zurria eseguì *Oh Lilibeo!* di Francesco Pennisi, Gianluca Ruggeri performò *Child of Tree* di John Cage, Stefano Cardi interpretò *Sequenza XI* di Luciano Berio alla chitarra, e *Giancarlo Schiaffini* presentò la propria *Canzon La Venexiana*.

[97] Cfr. *ibidem*.

[98] Si veda il sito: https://www.freonmusica.com/festival/motore/.

[99] **A-FREON**, A.s., *"Freon", un gas musicale*, in "La Repubblica", 28 ottobre 1993.

[100] **A-FREON**, M. Gamba, *Il Motore della musica avventurosa*, in "Il Manifesto", 2 novembre 1993.

[101] *Ibidem*.

ambient ed elettronica, così come l'approfondimento dedicato alla musica d'avanguardia e all'arte visiva. La prima serata, datata 30 ottobre 1993, venne inaugurata da Salvatore Sciarrino, mentre la seconda, del venerdì 19 novembre, vide la presentazione dell'opera *Crippled Symmetry* di Morton Feldman, eseguita da Zurria e Ruggeri **[fig. 189]**. Di particolare rilievo è, ancora, il legame tra lo spazio e la musica. Come osserva Gamba:

> «C'è nei lavori in programma stasera un rapporto molto aperto con l'esterno: ad esempio vi possono benissimo essere ascoltati i suoni del traffico, che in questa sala posta a pochi metri dalla strada si sentono molto. Ciò mi fa addirittura piacere perché a ogni compositore piace appartenere al proprio tempo»[102].

Lo spazio era quindi acusticamente inadatto alla produzione di concerti musicali tradizionali, poiché privo di isolamento sonoro, piuttosto predisposto ad un dialogo con il fuori a causa delle stesse interferenze. Era tuttavia lì dentro, a detta di Gamba, che si stava facendo una vera politica culturale: «serve la bellezza (povera, commovente, eccitante) di sale come Il Motore»[103], scrive. Serviva, in altri termini, riportare al centro del dibattito un lavoro sulla produzione dei contenuti. Era forse più funzionale la ruggine, la condizione di disagio dell'ascoltatore – con i rumori del traffico e le gocce della condensa – o l'incombente macchinario all'interno della sala alle spalle dei presenti per stimolare nuove visioni e posizioni politiche culturali. Continua Gamba: «si vedono tubi, immensi interruttori, una grande ruota, vera e propria archeologia industriale, che l'attività musicale della Scuola non può che rivitalizzare»[104]. Per la seconda serata del festival invece si conferma quanto già emerso nel primo appuntamento e «cioè che qui [al Mattatoio] circola intelligenza e un'attitudine rara verso l'indagine musicale»[105] - scrive la stampa. Infatti, l'incontro con la musica di Feldman aveva permesso di portare nello scenario della cultura popolare parte dell'avanguardia americana e l'opera di un musicista ancora poco conosciuto in ambito italiano. Qui venne eseguito un lavoro del 1983, di soli dieci anni prima, e l'esecuzione del pezzo durò quaranta minuti. Per interpretarlo, continua Gamba, serviva «la capacità di capire e riformulare all'istante un progetto estremo di dislocazione dei suoni nello spazio»[106]. Conclude l'autore:

> «Serara fascinosa. Se non fosse per un freddo polare nella bellissima Sala del Lucernario dell'ex Mattatoio [...]. Questa è straordinaria *ambient music*, è musica che arreda, è musica che circola tra gli ascoltatori, che si insinua, che accompagna i momenti dell'essere: giusto metterla il più possibile fuori dell'area riservata ai virtuosi»[107].

[102] *Ibidem*.
[103] *Ibidem*.
[104] **A-FREON**, D. Villatico, *Testaccio, serata-concerto con Sciarrino. Tutta la magia del silenzio*, in "Spettacoli Roma", 4 novembre 1993.
[105] **A-FREON,** M. Gamba, *La musica di Morton Feldman è attiva. E «scalda» il Motore*, in "Il Manifesto", 23 novembre 1993.
[106] *Ibidem*.
[107] *Ibidem*.

Successivamente, le serate di Freon continuarono con una programmazione serrata. Il 17 dicembre Roberto Doati fece un incontro sulla dimensione acustica dell'elettronica. Il 21 gennaio Giancinto Scelsi, insieme al relatore Aldo Brizzi, presentò tre brani scritti da Scelsi tra il 1954 e il 1976[108] e, in seguito, l'11 febbraio venne organizzato un concerto per il sessantesimo compleanno di Francesco Pennisi, con le musiche di Marcello Panni elaborate sui testi di Scialoja e di Aldo Clementi con una ninna-nanna di Ciaikowskij e altri brani della carriera musicale di Pennisi dal '67 all'89[109]. Infine, in aprile, si tenne un ciclo di incontri sulla compenetrazione dell'avanguardia artistica in quella musicale e viceversa, ponendo attenzione a temi specifici dell'arte contemporanea. Nella serata del 15 aprile, ad esempio, per la rassegna *Segni* si tenne una conferenza-spettacolo avente come relatrice Simonetta Lux intitolata *Musica da vedere*[110], pensata con interventi musicali intermedi del *Freon Ensemble*. Il 29 dello stesso mese si affrontò invece l'avanguardia musicale del compositore ungherese György Kurtág[111] con relatore Mario Bortolotto e accompagnamento musicale della SPMT **[fig. 190]**. Per il 27 maggio, si presentò inoltre l'opera di Steve Reich[112] nel coinvolgimento del musicologo Stefano Savi Scarponi **[fig. 191]**. Freon è stato, in sintesi, l'esempio pratico di un'attivazione sonora di luoghi non-tradizionali per la musica, ma anche di come le iniziative di Cardi e della SPMT continuavano ad avere successo nella città di Roma, tanto che, da dopo queste prime edizioni, se ne tennero numerose altre. In conclusione, la storia della SPMT, radicata già dagli anni Settanta, è una storia di lotte e di conquiste di spazi per la musica, ad iniziare con l'edificio abbandonato di Via Galvani per terminare con il Frigorifero. Attualmente la scuola è ancora all'interno del Mattatoio in sedi diverse da queste, mentre il vecchio ambiente del Motore è tutt'oggi chiuso al pubblico dopo il trasferimento della SPMT nelle attuali locazioni.

2. Villaggio Globale: autogestione e riuso dello scarto industriale

2.1. Da Radio Città Aperta all'ex Borsa

La genesi di Villaggio Globale, il cui nome riprende una nota metafora del sociologo Marshall McLuhan, precede di un anno l'occupazione dell'ex Borsa, i cui locali erano stati da poco ristrutturati e inaugurati con una mostra di Giorgio Forattini. Il restauro, firmato dagli architetti Francesco Cellini e

[108] **A-FREON**, D. Villatico, *All'ex Mattatoio un'intensa serata di musiche di Scelsi ne ha riproposto l'estetica mistica. Alla ricerca del suono originario*, in "La Repubblica", 24 gennaio 1994.

[109] I brani erano: Lipsia, Acanthis, Dal Manoscritto Sloan, Piccolo Labirinto. **A-FREON,** A.s., *Pennisi, auguri in sette note in Opera Concerti*, in "Trovaroma", 10 febbraio 1994, ma anche E. Valente, *Il concerto. Celebrato in musica il compleanno del compositore. Pennisi, incisore di suoni*, in "L'Unità", 13 febbraio 1994.

[110] Non sappiamo altro su questo evento, né tantomeno se volesse riprendere il titolo del programma di Carlo Massarini e un'indagine più ampia sull'elettronica.

[111] **A-FREON**, M. Gamba, *In memoria di tutte le avanguardie. «Bagatellen» di Kurtag*, in "Il Manifesto", 3 maggio 1994.

[112] **A-FREON**, M. Gamba, *Marimbe nel Lucernario. La musica di Steve Reich in lode di un solo timbro*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1994.

Gianpaolo Ercolani, doveva rappresentare il primo tassello di una metamorfosi complessiva dell'ex Mattatoio. L'obiettivo ambizioso era istituire una *Città della Cultura* che, nelle parole di Alessandra Mammì, avrebbe elevato il polo al livello del Centre Pompidou[1]. Tale prospettiva alimentò ancora una volta il dibattito critico che coinvolse figure come Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, focalizzandosi sul problema tra il recupero dei complessi storici e la necessità di estendere l'offerta culturale verso le periferie urbane. Villaggio Globale nasce nel 1989, come *Redazione interculturale* nell'ambito di un progetto radiofonico realizzato con Radio Città Aperta di Roma (88.900 fm), evoluzione di Radio Proletaria **[fig. 192-193]**. In questo contesto la radio rappresentava la possibilità di uno spazio di discussione autogestivo sul tema della migrazione e dell'intercultura[2], in lingua italiana e in lingua di origine, attraverso l'uso dello strumento radiofonico come *medium* di connessione e di comunicazione tra immigrati di diverse culture e comunità che, qui, avevano per la prima volta un luogo per essere rappresentati e per comunicare tra di loro e con i propri Paesi.

La programmazione prende corpo già nel marzo dell'89[3], contemporaneamente al fenomeno della grande mobilitazione antirazzista per i diritti dei migranti avvenuta dopo l'uccisione di Jerry Masslo, nell'estate dello stesso anno. La trasmissione dal titolo *Lessico Migratorio* era condotta da Alfonso Perrotta, già militante nella *Lega per i diritti e la liberazione dei popoli*[4], con la collaborazione di Cynthia D'Ulizia e successivamente di Doriana Chianese e si proponeva di essere uno spazio di dibattito, di tutela legale e di promozione e del multiculturalismo. Nel panel erano presenti un totale di nove trasmissioni, in onda dal mercoledì al sabato in una fascia serale per una durata di circa un'ora ciascuna. Tra queste vi erano incontri con associazioni culturali, presentazione di musiche provenienti da diversi continenti, incontri con le comunità e momenti di discussione con scopo di informazione e promozione della cultura multietnica. La costruzione di un palinsesto articolato rendeva evidente la presenza fluida di una geografia antistituzionale fatta di territori "minori" come Africa, Angola, Capo Verde, Senegal, Filippine, America del Sud e Camerun, arrivando a contare tra l'89 e il '90 un totale di trecentoventiquattro puntate. L'esperienza radiofonica trasformava il suono in un veicolo per la costruzione di un "lessico condiviso", capace di superare confini geografici e barriere sociali. In questo contesto, il progetto multiculturale del Villaggio Globale si consolidava già come spazio immateriale di partecipazione, in cui la dimensione culturale e quella politica convergevano. Il disegno della radio venne poi presentato in diversi luoghi e ambienti entrando talvolta anche all'interno delle Università e

[1] **A-VG**, A. Mammì, *Macchè Beaubourg è un Mattatoio! Finalmente anche Roma avrà il suo Centre Pompidou*, in "L'Espresso", ins. "Cultura", n. 45, Anno XXXIII, 15 novembre 1987, pp. 150-151. Sul recupero dell'ex-borsa si rimanda invece all'articolo di G. Ercolani, G. Iannone, *Il recupero dell'ex borsa*, in Assessorato del Comune di Roma (a cura di), *Edifici per la cultura*, cit., pp. 33-35.

[2] **A-VG**, A.s., *Mille lingue per capirsi nel villaggio globale*, in "La Repubblica", 25 novembre 1991. O anche l'articolo di L. Di Gianvito, *Quella radio parla tante lingue*, in "Il Manifesto", 21 novembre 1989. La rassegna stampa conservata nell'archivio è ampia e dettagliata, in questo contesto ci si limiterà a citare i titoli più importanti tra i molti documentati.

[3] **A-VG**, Documento s.t. relativo alla Conferenza Stampa per la presentazione della Redazione Interculturale con intestazione *Radio Proletaria. Quotidiano Radiodiffuso di Roma*, datato 1990.

[4] Organizzazione nata su iniziativa di Lelio Basso avente sede nell'attuale Fondazione.

nei circuiti delle assemblee studentesche, ad esempio, della Sapienza di Roma[5], oppure in altri spazi autogestiti come il teatro-circo Spazio Zero, in cui si presentò per la prima volta al pubblico il progetto della Redazione **[fig. 194]**. La realtà sonora-immateriale diviene spazio fisico nel '90, a distanza di quasi un anno. Il passaggio che segnò la transizione da *luogo di elaborazione teorica* ad *ambiente reale di aggregazione multietnica* fu l'occupazione, il 18 di aprile, dei locali dell'ex-borsino: ristrutturati un anno prima con l'investimento di una copiosa somma di denaro e poi abbandonati dall'amministrazione capitolina **[fig. 195]**. A seguito della mostra di Forattini, i locali furono infatti nuovamente chiusi al pubblico. In questo contesto si inserisce l'azione di Villaggio Globale; tra forme dell'autogestione e ricerca di dinamiche a lungo termine da realizzare secondo volontà comuni tra i membri della redazione e le comunità straniere. Alla Redazione serviva un luogo fisico dove promuovere non solo realtà dialogative ma anche incontri, spazi di accoglienza, di scambio e di arricchimento. In altri termini, serviva uno spazio di ritrovo per avviare anche un reale inserimento degli immigrati nella città di Roma. Si legge su un comunicato stampa:

> «I locali, completamente ristrutturati da oltre quattro anni, sono vergognosamente inutilizzati dal Comune di Roma [...] ed inseriti nel discorso più generale di intera ristrutturazione dell'area dell'ex mattatoio per la quale, secondo i giochi politici e gli interessi economici dei vari momenti, spuntano mega progetti che mai si realizzano»[6].

Nasce così una seconda fase che trasforma la Redazione in *Centro Interculturale Villaggio Globale*. Dell'occupazione ne danno notizia media e telegiornali, tra cui numerose testare come "Il Messaggero", "La Repubblica", "L'Unità"[7], trovando accoglienza anche da membri istituzionali del Comune di Roma, e da parte di Antonietta Sartori (Presidente della Provincia di Roma) che ha sostenuto la proposta di Villaggio Globale, rivolta al Sindaco Carraro, per l'assegnazione dei locali al Centro Culturale[8]. Per questo motivo, come scrivono i rappresentati del collettivo, la forma "forzata" dell'occupazione è nata dalla necessità di portare all'attenzione del Comune l'urgenza dell'interculturalismo e il bisogno *concreto* di trovare spazi reali per le comunità immigrate:

> «Villaggio Globale ha, pertanto, aperto con la Giunta Comunale una trattativa pubblica per l'assegnazione di tale spazio, spiegando che la forma di lotta scelta (l'occupazione), *purtroppo*, è dovuta alla necessità di avere luogo fisico ove poter sviluppare concretamente il progetto anche alla volontà di

[5] **A-VG**, L. Di Gianvito, *Quella radio parla tante lingue*, cit.

[6] **A-VG**, Documento dattiloscritto dal titolo *Comunicato stampa Urgente*, firmato da Villaggio Globale-Radio Proletaria, si legge la notazione scritta a mano: conferenza stampa tenuta nei locali occupati, giorno 19.04.1990.

[7] **A-VG**, l'archivio ne conserva la rassegna stampa. Per citare solo alcuni titoli: A.s., *«Villaggio globale» occupa l'ex mattatoio*, in "Il Manifesto", 20 aprile 1990; oppure: M. Cuffaro, *C'era una volta un Mattatoio disoccupato...*, in "Senzaconfine", n. 4, 16 maggio 1990; o anche V. Emanuele, *Il villaggio locale. Breve storia del Mattatoio occupato*, in "Carta", n. 5, 2003.

[8] **A-VG**, Lettera indirizzata all'On.le Franco Carrao Sindaco di Roma, firmata da Antonietta Sartori.

dimostrare la ricchezza e le potenzialità dei singoli esponenti e delle associazioni e delle comunità degli stranieri che ne fanno parte»[9].

L'occupazione dei locali si proponeva di affrontare la questione migratoria nella pratica, al di là dei modelli, afferma Perrotta[10], francesi e inglesi, di assimilazionismo e di integrazione[11], ma alla luce di uno scambio reciproco e di conoscenza trasversale, riflettendo anche sulle forme di convivenza e di conoscenza reciproca fondate sull'abitare insieme:

> «La redazione interculturale villaggio globale, maturando l'esperienza radiofonica, ha colto l'esigenza e l'urgenza delle comunità e delle associazioni degli immigrati stranieri, di cui essa stessa è espressione, di creare uno spazio adeguato per realizzare e promuovere una dinamica interculturale e sociale di ampio respiro. Il 18 Aprile, pertanto, la redazione ha occupato i locali, ristrutturati e abbandonati, della borsa dell'ex mattatoio di Testaccio di proprietà comunale ed ha inoltrato al sindaco e agli assessori competenti formale richiesta per la concessione di tale spazio»[12].

Il Mattatoio fu scelto dagli attivisti come luogo, continua Perrotta[13], sia per la sua posizione all'interno di un importante quadrante urbano nel cuore della città sia per la forte identità politica del Rione, che certamente ne avrebbe accolto positivamente l'iniziativa. La scelta fu inoltre suggerita dalla già esistente Casa della Pace (al Campo Boario dal 1989), storicamente legata alla radio, la quale aveva segnalato alla Redazione la presenza di uno stabile abbandonato e tuttavia agibile. Il 21 aprile 1990 si tiene, nell'ex-borsino, la prima assemblea pubblica promossa da Villaggio Globale, con la solidarietà e l'adesione di molte associazioni cittadine e delle forze del Rione. Da qui, nonostante la piena coscienza da parte del collettivo di dover fronteggiare burocraticamente una lotta per l'assegnazione ufficiale dei locali, lo spazio iniziò ad essere un luogo di "cittadinanza attiva" di tutte le comunità per cui era stato conquistato, avviando già le prime iniziative. Tra le attività proposte nel centro vi erano dibattiti, mostre, rassegne video, incontri d'unione culturale, condivisione di pasti, *stage* teatrali, spettacoli e altri eventi di natura politica aventi come modalità quella dell'autogestione, dell'autorganizzazione e dell'autofinanziamento[14]. Sin da subito Villaggio Globale diventa ricettore di una serie di linguaggi che stavano iniziando circolare nei, cosiddetti, "contesti giovanili"[15] aprendosi anche alla sperimentazione di forme artistiche che musicali, ospitando concerti e manifestazioni relative alle diverse proposte di

[9] **A-VG**, Documento dattiloscritto dal titolo *Appello di solidarietà per "Villaggio Globale"*, non siglato (c. ns.).
[10] Intervista a A. Perrotta, Roma 2025, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).
[11] Il riferimento è alle politiche internazionali sull'accoglienza della cultura multietnica, per approfondire: G. Cerrina Feroni, V. Federico (a cura di), *Società multiculturali e percorsi di integrazione Francia, Germania, Regno Unito ed Italia a confronto*, Firenze University Press, Firenze 2017.
[12] **A-VG**, Documento della Redazione sull'occupazione dei locali, datato 1990.
[13] Cfr. Intervista A. Perrotta, cit., **Annex C**.
[14] **A-VG**, Documento del 1990 firmato dall'Associazione Interculturale Villaggio Globale.
[15] Cfr. M. Canevacci, *Culture extreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*, Meltemi, Milano 1999.

promozione della relativa cultura. Allo stesso tempo, vi fu anche un'immediata apertura di questi spazi ai circuiti dell'arte visiva e della *performance* attraverso, ad esempio, contatti con il Living Theatre, con collettivi teatrali di improvvisazione e con un performativo più marginale. Ad esempio, il 28 giugno 1991 si ospitò lì la prima Giornata della Affermazione Omosessuale[16], promossa insieme al Circolo Mario Mieli (CCO) e all'allora Presidente Vanni Piccolo **[fig. 196]**. L'anno successivo, nel 1992, si ospitò invece la serata-evento di *Muccassassina*, ancora oggi punta d'orgoglio della comunità *gay* e *queer*, il cui nome deriva, appunto, da uno sguardo solidale alle sorelle non-umane lì macellate e per cui si chiedeva giustizia e vendetta[17] **[fig. 197-198]**. Così il logo, ovvero l'immagine della mucca che torna con l'ascia per rivendicare l'esistenza di un'alterità, diventò presto il simbolo di una comunità in rivolta contro i propri "carnefici"[18], toccando tematicamente anche il passato di uno spazio testimone di tale violenza. Tornando ora alla destinazione degli spazi del Mattatoio, l'occupazione si è inserita in un contesto politico, relativo all'amministrazione e alla gestione dei locali dimessi, che da un lato era sì silente – poiché i locali erano in stato di degrado e abbandono, fatta eccezione per «l'unico edificio decoroso in questo fondale di palazzine in rovina», ovvero la «piccola cattedrale nel deserto»[19] dell'ex borsino – ma che dall'altro prevedeva, già nel '90, la svendita e la cessione di gran parte dello stabilimento ad alcuni privati[20] (come Berlusconi, Fiat, Jacorosi, ricorda Perrotta[21]), riproponendo un modello imprenditoriale che aveva già offerto in passato numerosi spunti di intervento mai realizzati. Si legge su un articolo de "L'Unità" che argomenta la "messa all'asta" dello stabile a 500 mila lire al metro cubo:

> «Bastano cento miliardi di lire per acquistare i dieci ettari dell'ex mattatoio di Testaccio. È quanto la giunta di Carraro ha stabilito nel nuovo piano di bilancio. Cecchi Gori ha già fatto un'offerta. Contro questa decisione verdi, pidiessini e intellettuali presenteranno un emendamento al Consiglio comunale. Il loro progetto è una cittadella delle arti, dove privati e pubblico interagiscano al servizio della città»[22].

A questa situazione, di incertezza, preoccupazione e svendita, Villaggio Globale rispose con una proposta operativa – con l'occupazione – che intendeva opporsi all'uso e alla possibile gestione

[16] L'evento continuò a svolgersi poi a Villaggio Globale fino al 1993 per poi trasferirsi solo in seguito verso Trastevere e diventare una cifra distintiva promossa dal Circolo Mario Milei.

[17] Il parallelismo tra il movimento antispecista e omosessuale – recentemente teorizzato, ma già allora evidentemente esibito in forma intuitiva – era unito dalla lotta alla società "antroponormativa", che pone l'uomo, al centro di una gerarchia fisica e intellettuale che lo vede coinvolto in qualità di "centro" dominante. In tal senso, la vivacità performativa (colorata, mascherata) si manifestava come una pratica di resistenza ai dispositivi di potere. Su questa vicinanza cfr. R. R. Simonsen, *Manifesto Queer Vegan*, trad. it. Ortica, Aprilia 2014.

[18] Il testo del comunicato stampa è pubblicato in I. Di Marco, C. S. Battisti, D. Lunerti (a cura di), *Rivoluzionari3. 40 anni del circolo di cultura omosessuale Mario Mieli a Roma*, Tlon, Roma 2023, catalogo della mostra realizzata presso il Mattatoio di Roma (nella sede espositiva della Pelanda) in collaborazione con l'Archivio Mario Mieli.

[19] **A-VG**, D. Maestosi, *Un Mattatoio di abusi*, in t.s., s.d..

[20] **ASU**, Cfr. F. Masocco, *Primo, non vendere il Mattatoio*, in "L'Unità", 19 settembre 1992.

[21] Cfr. Intervista A. Perrotta, cit., **Annex C**.

[22] **ASU**, P. Di Luca, *Sogno di celluloide per l'ex Mattatoio*, in "L'Unità", 1 dicembre 1992.

privatistica dello spazio che si andava a delineare. Per questo motivo, nel 1991 il collettivo presentò un'idea alternativa di riuso dello spazio del Campo Boario chiamato *Parco dei popoli*, realizzato con l'Architetto Mauro Riccardi **[fig. 199]**. Esso prevedeva la creazione di una grande piazza pubblica, che si sarebbe dovuta inserire all'interno del Foro attraverso il recupero delle stalle e l'inserimento di attività commerciali equosolidali, insieme ad altri spazi per progetti legati ai temi della solidarietà e della cooperazione internazionale[23]. L'idea era quella di "resistere" come presenza all'interno del Mattatoio dando anche un contributo ideativo attraverso forze consorziali per una possibile gestione comune. Dalla prima ideazione del progetto del *Parco*, nel corso degli anni, si sono poi sviluppate nuove elaborazioni, condotte con mezzi e attori diversi, di cui alcune, più avanti, andranno a coinvolgere il gruppo di giovani architetti Stalker.

Il coinvolgimento del panorama artistico romano porta Villaggio Globale anche alla realizzazione di eventi di natura espositiva come nel caso della mostra, curata da Lucilla Meloni, *Vita sulla strada*[24] realizzata con l'obiettivo di portare alla luce realtà minori presenti nei luoghi interstiziali delle città **[fig. 200]**. Vi furono esposte le fotografie di Luigi Billi, Cristiano Bortone, Emanuele Coen, Giovanni Lamorgese, Maurizio Lupini, Danilo Malatesta, Luciano Parisi e Fabrizio Pesce; tutti provenienti da ambiti diversi invitati a lavorare con l'immagine. In quel momento, Malatesta e Pece, insieme a Coen, facevano parte del nuovo movimento di espressione fotografica *Nef*. Esso era nato a Palermo e aveva un nucleo a Roma dal 1991, che era stato fondato insieme all'agenzia fotogiornalistica Report Society. La ricerca indagava le potenzialità estetiche delle inquadrature nel rappresentare le condizioni di vita e le realtà sociali, attribuendo loro un valore documentale attraverso la rielaborazione di immagini tratte dall'esperienza quotidiana e trasformate mediante processi di messa a fuoco, materializzazione e ingrandimento. Per l'occasione, Luigi Billi presenta un lavoro sulle affissioni dal titolo *Sono un ragazzo di strada (e tu ti prendi gioco di me)* manipolando il supporto fotografico per mezzo dello scanner, Cristiano Bortone con *Nuovi Muri* elabora invece un'installazione riprendendo la grafica dei codici numerici nella quotazione in borsa lavorando sul linguaggio-macchina, mentre Giovanni Lamorgese espone un'immagine che prende il nome di *Remigio*? dal "personaggio" – così descritto sul catalogo – che si presenta come giocosa e mascherata opera d'arte nei pressi di Piazza Barberini. Allo stesso modo Maurizio Lupini con *6:10/6.55* riflette sulla vita e sull'identità un uomo di nome Luis che lavora di notte nelle discoteche transitando tra Roma e il litorale. O ancora, Luciano Parisi ritrae un individuo vestito interamente con sacchi neri tanto da nascondere il genere, da qui il titolo *Uomo o donna*?, nel tentativo di riflettere sulle forme identitarie dei cosiddetti *clochard*. Sempre su questa linea anche Fabrizio Pece realizza degli scatti dal titolo *Roma. Stazione termini*, che testimoniano le condizioni di vita di chi abita sui bordi della strada. Infine, Danilo Malatesta e Emanuele Coen realizzano rispettivamente delle foto

[23] Intervista A. Perrotta, cit., **Annex C**.

[24] Nell'archivio è presente il catalogo della mostra: L. Meloni, Villaggio Globale (a cura di), *Nef, vita sulla strada*, Catalogo della mostra (Villaggio Globale, 11-25 marzo 1993), Ila Palma Renso e Rean Mazzoni Editore, Roma 1993; e il volume (a cura di) C. Salvi, *Roma in mostra. Annuario delle mostre d'arte a Roma 1993*, ed. del Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Centro di Documentazioni delle Arti visive, Edizioni Joyce & Co., 1993, che ne informa a p. 269.

di documentazione del quartiere povero dei Carrugi di Genova o la solitudine degli anziani nei borghi napoletani ormai consumati dal tempo. L'anno successivo, prende luogo a Villaggio Globale anche la mostra collettiva "autogestita" *Parzialmente stremati* (per la serata del 16 dicembre 1994)[25] **[fig. 201]**. Un gruppo di artisti, presentati da Teresa Macrì e da Gianni Piacentini, proponevano l'idea di una serata articolata tra *performance*, video, sculture, installazioni, tenuta insieme da uno spirito ludico che avrebbe coinvolto tutte le sale del Villaggio (discoteca, bar, ristorante, luoghi espositivi) entrando a far parte in modo organico della struttura. Come si evince dalla proposta progettuale[26], gli stessi, avevano già collaborato in occasione di una «festa africana» realizzata in occasione della rassegna *Giochi nell'acqua* (settembre 1993). Sul comunicato stampa si legge:

> «Gli artisti hanno ideato eventi mirabolanti ed effetti davvero speciali per allietare e allietarsi la serata. Da performance perverse a perversioni extrartistiche: tutto servirà per rendere indimenticabile la notte del 16 Dicembre»[27].

La mostra, era costituita come una serata-evento in cui gli artisti, ognuno all'interno di una stanza al piano terra del borsino, offrivano una serie di *gadget* per autofinanziarsi (ad un costo di circa 10 mila lire l'uno). Tutti i *gadget* sarebbero poi stati inseriti nella busta, realizzata da Piacentini, raffigurante gli artisti vestiti per il *cabaret*. Tra questi Werther Germondari[28] e Maria Laura Spagnoli conducono l'azione *Un chicco di riso sul tuo nome* **[fig. 202]**. La *performance* traeva ispirazione dalla pratica diffusa tra la comunità cinese, immigrata a Roma dopo la caduta del Muro di Berlino, di vendere piccoli *souvenir* realizzati scrivendo nomi propri in miniatura su singoli chicchi di riso. In questa occasione, la pratica viene ribaltata e reinterpretata attraverso la vendita di un cartoncino, concepito come *gadget*, sul quale è scritto il nome dell'acquirente con sopra incollato il chicco. Come *performance* il duo si esibisce invece in una partita di *badminton*, da qui il titolo *Bed Ming Ton*, sul palco del locale-discoteca avente come rete di campo un materasso messo in verticale. Alla mostra, era presente il collettivo Chiesa della Elettrosofia con l'azione *La Chiesa dell'Elettrosofia vi dà domani la tecnologia di ieri*, ovvero un gruppo di giovani artisti (Manolo Luppichini, Robert Chroscicki e Massimo Di Felice) interessati all'elaborazione di elementi derivati dai *media* e dai materiali di comunicazione di uso quotidiano, specialmente provenienti dal

[25] La mostra è indicata in C. Salvi, M. R. Boni, A. M. Di Stefano, V. Portoghese (a cura di), *Roma in mostra. Annuario delle mostre d'arte a Roma 1994*, Edizioni Joyce & Co, Roma 1994, p. 282, ed è stata ricostruita, oltre grazie ai materiali d'archivio, da una conversazione di chi scrive con Werther Germondari.

[26] **A-VG**, Proposta di progetto intestata *All'attenzione dell'associazione Villaggio Globale*, firmata da T. Macrì, M. Laplante e dal collettivo Chiesa della Elettrosofia, 1993. Nel fascicolo dell'archivio, insieme alla documentazione della mostra sono presenti i *curriculum* dei singoli artisti, e tra questi anche uno inviato tramite fax da Bruna Esposito.

[27] **A-VG**, Comunicato stampa, *Parzialmente stremati. Serata multimediale con installazioni*, *performances*, *gadget, musica e altro…*, dicembre 1993.

[28] Cfr. il sito dell'artista che ne restituisce i materiali: http://www.werthergermondari.com/performances/un-chicco-di-riso-sul-tuo.html.

linguaggio televisivo e arrangiati attraverso corti o elementi video[29]. In questa occasione presentano un *gadget* simile ad una piccola lanterna con luci colorate in cui al centro vi è una spirale in bianco e nero. Stefano Maksan Di Martino, con Myriam Laplante e Francesco Tescione, portano invece una *performance* dal titolo *The change of head, hair and hands but not of the (he)art* il cui nome presenta un gioco linguistico che pone l'accento sul ruolo dell'arte. Come *gadget* Laplante espone un piatto da portata con sopra a sua immagine autoritratta che prende il nome di *Il mito della lealtà canina*. Alì Assaf, inoltre, con *Per l'anno 2600*, costruisce una riflessione sullo spazio che a ogni individuo sarà riservato nel futuro per metroquadro, proponendo alla vendita una maglietta serigrafata. Nel frattempo, Francesco Impellizzeri, lì alias 'Riky, Riky & Riky', con *Giochi di corte o di cortile*, si esibisce nella sfilata di Madame 700 (personaggio di invenzione) mentre, con due valletti, canta *Chissà se va* di Raffaella Carrà. Qui il *gadget* era costituito da alcune spille raffiguranti il trio, abbellite con perle e passamaneria. Infine, Gianni Piacentini mette in vendita un lavoro dal titolo *Imbonitore accademico per Il Presente dell'Universo* che prende la forma di una scatola regalo capovolta, che per questo avrebbe "incartato" come regalo l'universo stesso.

Sin di primi anni, dunque, Villaggio Globale diventa un polo di aggregazione avviando da un lato una progettazione culturale fatta di mostre, eventi e rassegne, e dall'altro battendosi per la tutela e per i diritti dei migranti. Contestualmente infatti, sempre nel '93, nonostante una piena attività di successo per il contesto territoriale e – nonostante il riconoscimento attivo da parte dei cittadini della pluralità di servizi che il Centro offriva per la causa migratoria – avvennero alcuni importanti tentavi di sgombero, afferma Perrotta[30], che accaddero in concomitanza anche di altre minacce verso centri sociali più storici per la città di Roma, come il Forte Prenestino, oppure i coevi Corto Circuito e Auro e Marco, tutti in strutture pubbliche del Comune riprese dall'abbandono e dalla dismissione. Per quanto riguarda il Mattatoio, la minaccia fu combattuta con grande resistenza, si legge sulla rassegna stampa[31]. Di fatto «chiudere un'esperienza come quella di Villaggio Globale – diceva un comunicato – significava farsi complici, in termini istituzionali, di questo clima di xenofobia»[32] che inaspriva la Capitale. Il Centro contava all'epoca più di tremilacinquecento tesserati e in sua solidarietà accorsero una serie di associazioni, forze culturali e sindacali come quelle presenti nella giunta di opposizione del Sindaco Carraro (in cui vi era Francesco Rutelli, consigliere comunale, e Nicolini), Casa della Pace, il Partito dei Verdi, Rifondazione Comunista, Uil romana, Senzaconfine, il Circolo Mario Mieli, e i membri di Radio Città Aperta[33]. Il motivo dello sgombero, oltre a trovare una leva nel presupposto dell'occupazione, si pensava volesse favorire l'avvio di nuovi progetti sull'area del Mattatoio e del Campo Boario. «Se ci vogliono sgomberare per favorire speculazione e privatizzazione, non ce ne andremo mai», dichiara

[29] **A-VG**, C. Piccino, *Esplosioni a*, in "Il Manifesto", 28 maggio 1994.
[30] Intervista A. Perrotta, cit., **Annex C**.
[31] **A-VG**, A.s., *Il comune «sfratta» e poi ci ripensa. La struttura ospita piccoli centri culturali gestiti da immigrati*, in "Il Tempo", 20 maggio 1993;
[32] **A-VG**, A.s., *Ex Mattatoio, sfratto e rinvio. Fine di un Villaggio globale?*, in "La Repubblica", 20 maggio 1993.
[33] **A-VG**, A.s., *Su Villaggio globale incombe lo sgombero*, in "Il Manifesto", 1993.

Perrotta nel '93, «siamo invece disposti a discutere con il comune un progetto per la città»[34]. Nel borsino si provava a mettere insieme un modello di abitazione comune, che intersecava la storia dell'immigrazione nella città, uno «sforzo di esistenza», necessario per praticare modelli di vita alternativi:

> «Sin da quando siamo entrati nei locali della Borsa dell'ex Mattatoio di Testaccio, di proprietà comunale, l'intenzione dichiarata è stata quella di farne un Centro Interculturale, uno spazio polifunzionale gestito da immigrati e da italiani, aperto alla città. Un punto di incontro delle comunità degli immigrati, un luogo di scambio tra le diverse comunità e delle stesse con la popolazione romana, un luogo per avvicinarsi a nuove culture attraverso l'informazione, il dibattito, l'arte, l'artigianato, la musica, la cucina, funzionando da vero centro di educazione permanente, quindi non solo teatro di "grandi eventi" culturali, ma laboratorio quotidiano di comunicazione interetnica e sociale»[35].

Il provvedimento di sfratto era perciò una grande minaccia per tutto il sistema di accoglienza e di tutela che il progetto aveva innescato, non trovando di fatto soluzioni alternative che fronteggiassero la perdita di una varietà di servizi assistenziali forniti agli immigrati e alle loro famiglie. Concludono gli attivisti:

> «La presenza attiva del Centro nell'area dell'ex Mattatoio ha richiamato di nuovo l'attenzione dell'opinione pubblica e delle forze politiche sulla questione del recupero del complesso architettonico. Villaggio Globale ha elaborato limitatamente al Campo Boario la proposta di realizzare un "Parco dei popoli". 5 mila persone hanno sottoscritto un appello in cui si chiede al Comune di Roma il più ampio riconoscimento e sostegno dell'esperienza di Villaggio Globale ed un uso sociale e solidaristico del Campo Boario»[36].

A questo punto, sostiene Perrotta[37], i centri sociali romani riuniti contro le minacce di sgombero, si sono stretti con l'obiettivo di scrivere una propria proposta di delibera (quella che poi sarebbe diventata la Delibera 26/1995[38]) ovvero una delibera di iniziativa popolare dal titolo *Per un uso sociale e culturale del patrimonio comunale*. È così che contemporaneamente si andò a costituire il *Coordinamento romano dei centri sociali autogestiti e dell'associazionismo di base*[39]. La proposta raccolse un totale di dieci mila

[34] *Ibidem*.
[35] **A-VG**, Documento dattiloscritto dal titolo *Perché Villaggio Globale non può essere sgomberato*, firmato Villaggio Globale, Lungotevere Testaccio, ex Mattatoio, s.d.
[36] *Ibidem*.
[37] Intervista A. Perrotta, cit., **Annex C**.
[38] Cfr. Comune di Roma, Deliberazione n. 26, Estratto dal verbale delle deliberazioni del Consiglio Comunale, Verbale n. 7, Seduta pubblica del 2 febbraio 1995 (Prot. Serv. Deliberazioni n. 2912/94).
[39] A cui aderirono in qualità di firmatari della campagna di promozione elettorale per Rutelli nel '93: Senzaconfine, Villaggio globale, Arci Roma e Lazio, Nord-sud, Gridalo forte!, Arci-nova Roma, Associazione P.P.Pasolini, Cipax, Anppia (perseguitati antifascisti), Aned (ex-deportati), Neroenonsolo, Legambiente Lazio, Circolo M. Mieli, Opera nomadi, Casa diritti sociali, Ambiente e Società, Associazione G.Tavani Arquati,

firme, validandola, e aprendo alla possibilità di presentarla al Comune. Durante la fase di coordinamento, il Villaggio Globale svolse un ruolo centrale come punto di aggregazione per incontri, riunioni e dibattiti. Ciò fu possibile anche grazie alla sua collocazione nel centro storico di Roma e alla presenza del grande spazio aperto del Campo Boario, che ne favoriva la dimensione pubblica e partecipativa.

Sempre a cavallo del '93, in questo clima di mutamenti e di proposte, si assiste anche ad un altro fenomeno che consiste in un parziale cambiamento dei frequentatori dello spazio, composti non più solo da militanti politici ma anche da una nuova ondata generazionale. Dalla sua nascita come gruppo di accoglienza e *Centro Interculturale*, Villaggio Globale apre ad un bacino di giovani – il cui contesto di provenienza è ben descritto nei testi[40] – venuti dagli ambienti di occupazione del movimento della Pantera e anche da un nuovo fermento (cosciente o meno, come scrive Marco Bascetta[41]) che portò ad un radicale cambiamento dello spettro sociale. Secondo l'analisi sociologica dell'autore, in quegli anni viene definitivamente messo in crisi il modello "duale" della società, teorizzato dalla sinistra storica, mutando la rappresentazione del lavoratore a seguito sia della grande ondata creativa dei Settanta e del '77 sia del grande vuoto a-politico lasciato dagli anni Ottanta. I principi del *non-lavoro*, uniti alla ribellione giovanile, ai movimenti del *cyber-punk*, del *regge* e delle *posse*[42], andarono a costituire un nuovo modello di occupazione del tempo libero e dello spazio pubblico che si calò nella proposta dei CSOA – in cui Villaggio Globale si era trasformato. Nello stesso periodo, a Roma, dopo l'occupazione della Sapienza nel '90 e l'ascesa di un nuovo panorama musicale maggiormente rappresentato da Onda Rossa Posse, si inizia a mobilitare un corposo numero di ragazzi che nel '93 furono protagonisti di una rinnovata stagione di attivismo che trova una delle sue manifestazioni più significative anche negli spazi del Villaggio Globale. In quell'anno si assiste infatti all'elezione del nuovo sindaco della Capitale, per la prima volta eletto direttamente dai cittadini. Il ballottaggio Fini-Rutelli[43], concorrenti al titolo, vede impegnati in grande misura i centri sociali in una campagna elettorale avviata "dal basso" promossa dallo slogan *Roma non merita un sindaco fascista*. Si legge nel comunicato:

> Comitato di quartiere Alberone, Coordinamento romano immigrati rifugiati nomadi, Comitato romano laicità della scuola, Comitato ebraico tutela costituzionali, Sos-razzismo, Collettivo politico Sociologia; insieme alle redazioni Radio Città futura, Italia Radio, Teleambiente, Agorà, Controcanto; Uil-Immigrati, Uff. handicaps Cgil Roma, Donne straniere insieme, Uawa (immigrati asiatici), Unione Inquilini.

[40] In particolare, si rimanda al testo di F. Adinolfi, M. Bascetta, M. Giannetti, M. Grispigni, P. Moroni, L. Quaglia, B. Vecchi, *Comunità virtuali. I centri sociali in Italia*, Il Manifesto libri, Roma 1994; ma anche a P. Moroni, Consorzio Aster, C.s. Cox 18, C.s. Leoncavallo, *Centri sociali: geografie del desiderio*, Shake edizioni underground, Milano 1996.

[41] M. Bascetta, *La gabbia delle due società* in F. Adinolfi, M. Bascetta, M. Giannetti, M. Grispigni, P. Moroni, L. Quaglia, B. Vecchi, *Comunità virtuali. I centri sociali in Italia*, cit., pp. 15-21.

[42] Il riferimento bibliografico per una nuova cultura musicale a cavallo tra anni Novanta in Italia è costituito da C. Branzaglia, P. Pacoda, A. Solaro (a cura di), *Posse italiane. Centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*, Tosca, Firenze 1992.

[43] Su questi stessi argomenti si veda anche il libro di Fabrizio C., *Il cerchio e la saetta. Storie dei centri sociali romani*, Fandango, Roma 2025, e il *Capitolo* intitolato *Roma Anni Novanta*.

> «Vogliamo proiettare le energie migliori di Roma, ed impegnare la prossima amministrazione comunale, in una politica nuova di uso sociale degli spazi e del patrimonio pubblico, di alloggi e servizi per tutti a partire dal risanamento delle periferie, di creazione di lavoro nel rispetto dell'ambiente, di convivenza in una metropoli cosmopolita e solidale»[44].

Per cercare adesioni la campagna confluì in un grande concerto organizzato al Foro Boario con la partecipazione dei 99 Posse, degli Almamegretta, della Bandabassotti e degli AK47, a cui assistono oltre diecimila persone, restituendo la misura di un coinvolgimento giovanile ormai radicato e consapevole del proprio ruolo nello spazio pubblico[45]. Si legge su "L'Unità":

> «Neppure d'estate, durante i grandi meeting, si è mai vista tanta gente in quello spazio dimenticato che è il Mattatoio. [...]. Diecimila giovani con le guance rosse dal freddo in una notte di dicembre, sotto un cielo ripulito dalla tramontana, hanno risposto all'appello del coordinamento dei centri sociali, delle associazioni di base e dei collettivi studenteschi»[46].

A seguito del grande successo, e dopo l'elezione di Rutelli come Sindaco di Roma, si andò verso la definitiva approvazione di quella che nel 1995 venne stabilita ufficialmente come Delibera 26[47], che permetteva di trovare una mediazione con il Comune e allo stesso tempo regolarizzare l'uso del patrimonio pubblico a scopo culturale, tutelando anche i centri sociali[48]. Quanto al Mattatoio, con l'arrivo della nuova Giunta Rutelli fu sottoscritto l'Accordo di Programma tra l'amministrazione capitolina e l'Università Roma Tre, stabilendo che la riqualificazione del vecchio macello sarebbe dovuta avvenire unicamente attraverso la ricerca di finanziamenti pubblici e non tramite la concessione a terzi o a privati, avviando dunque una nuova fase di intervento che poi prese forma nel progetto PUOM (1999). Conclusa la fase di assestamento con l'elezione del nuovo sindaco e un rinnovato accordo di "tolleranza", la seconda metà degli anni Novanta si caratterizza per Villaggio Globale come un periodo di intensa elaborazione teorica e politica. In questa fase, il Centro avviò un dialogo con le istituzioni pubbliche, riuscendo a coniugare il modello cardine dell'autogestione con l'organizzazione di convegni e spazi di dibattito focalizzati sui temi dell'immigrazione e della rigenerazione urbana. I temi affrontati erano ad esempio il mutamento dei mercati dopo la crisi dell'industria e la depressione degli anni Ottanta, la tutela del lavoro, o la possibilità di creare nuovi modelli attraverso cui cooperare. In questo quadro, Villaggio Globale partecipa a convegni, ospitandone anche alcuni, mentendo allo stesso tempo una produzione attiva di testi firmati dagli appositi gruppi di lavoro. Per restituire una parzialità di titoli custoditi in archivio si ricordano gli opuscoli: *Dalla crisi del fordismo allo sviluppo dell'autogestione del*

[44] **A-VG**, Comunicato stampa, *Roma non merita un sindaco fascista!*, 1993.
[45] **A-VG**, A. Piccinni, F. Adinolfi, *In diecimila a Roma a sentire le posse. Il voto antifascista dei centri sociali,* in "Il Manifesto", dicembre 1993.
[46] **A-VG**, D. Amenta, *Ascolta il tuo cuore, città*, in "L'Unità", 5 dicembre 1993.
[47] *Ibidem*.
[48] Una vera regolarizzazione nel tempo non è mai avvenuta.

lavoro all'interno del movimento dei centri sociali, sul mutamento del sistema-lavoro, oppure *Il Nostro patrimonio, una ricchezza per la città!*, sull'uso del patrimonio pubblico sottratto alla speculazione imprenditoriale e privata, o ancora *Qualità della vita, bisogno di aggregazione, di autodeterminazione e utilità specifica dei Centri Sociali Autogestiti*, in cui si mette a fuoco una definizione del tema dell'autogestione.

Il paradigma dell'auto-organizzazione inizia a produrre contenuti teorici sui diversi nuclei tematici legati al lavoro e ai mercati, contribuendo a definire e ad elaborare criticamente anche il "modello-centro sociale" nel tempo stesso della sua esistenza coeva[49]. Entro la prima metà degli anni Novanta i CSOA in Italia erano infatti molteplici, da nord a sud della Penisola, costellando il territorio di una geografia sotterranea, che spesso prendeva forme in spazi dismessi e fabbriche abbandonate[50] **[fig. 203]**. Negli stessi anni, molti di questi vengono invitati a Roma per partecipare al Meeting Nazionale dei Centri Sociali (per le date 12-13 novembre 1994), organizzato dal Forte Prenestino, da Villaggio Globale, Corto Circuito e dal Brancaleone. Contestualmente, si svolgono anche seminari nello spazio del borsino come, tra tanti, il simposio su *Le forme del lavoro nell'epoca del post-fordismo. Il mondo della cooperazione tra terzo settore e autorganizzazione*, con interventi di Sergio Bologna, Aldo Bonomi, Primo Moroni, Marco Revelli (23 aprile 1994). In questo clima, il Palazzo dei Congressi si fece ricettore delle istanze emergenti ospitando, dal 18 al 20 maggio 1995, l'incontro internazionale dal titolo *Culture giovanili e conflitti metropolitani* **[fig. 204]**. L'iniziativa, promossa dal centro studi "La città senza luoghi", fu realizzata in collaborazione con la XII Circoscrizione del Comune di Roma, l'Assessorato alla Cultura e l'Irsifar. L'evento diede l'avvio a una programmazione di concerti diffusi negli spazi dei CSOA più noti, tra cui il Villaggio Globale, la cui area esterna si era già consolidata come luogo d'elezione per manifestazioni di tale portata. All'evento aderirono anche le cattedre di antropologia, sociologia, estetica e storia dell'arte dell'Università La Sapienza aprendo ad attività convegnistiche parallele. In questo contesto Mario Perniola presentava un intervento sul *Il sentire le affettività del presente*, Georges Lapassade un altro su *Etnicità, sufismo e metropoli*, un ventaglio di relatori stranieri, Dick Hebdige discuteva il tema delle sottoculture[51], mentre altri come ad esempio Massimo Ilardi[52] proponevano un intervento sul coinvolgimento dell'individuo nella metropoli oppure, ancora, Teresa Macrì illustrava un *focus* più relativo alle innovazioni artistiche in relazione ai conflitti urbani. Per tutta la durata dei tre giorni di convegno, si legge sul programma[53], vi era inoltre una sezione "multimediale e performativa" che si proponeva di accentrare tutte le innovazioni musicali, tecnologiche e video avviate in quel periodo. Per il segmento musicale partecipano gruppi e collettivi di provenienza eterogenea, che

[49] **A-VG**, Documenti autoprodotti e siglati dai collettivi, per l'anno 1994-1995.

[50] **A-VG**, si veda l'ins. "Centri Sociali" pubblicato ne "Il Manifesto", 18 settembre 1994.

[51] L'autore aveva già pubblicato nel 1979 lo scritto *Subculture. The meaning of the Style*, ora tradotto in italiano, cfr. D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, Meltemi, Milano 2017.

[52] Anche Ilardi aveva già pubblicato nel 1990 il suo M. Ilardi, *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova 1990.

[53] **A-VG**, locandina e programma del convegno dal titolo *Culture giovanili e conflitti metropolitani*, Roma, Palazzo del Congressi, 18-19-20 maggio 1995.

spaziano dalle esperienze post-industriali e performative come Clock DVA, Gronge '90, Teatro Movimento e la Mutoid Waste Company (MWC)[54], legate alla ricerca sonora, all'immaginario tecnologico e alla dimensione *cyborg*, fino alle formazioni della sottocultura *rap* e *posse*, tra cui Sangue Misto, Sensasciou Posse, Banda Bassotti e '99 Posse-Biscia, espressioni di un attivismo musicale di matrice antagonista e metropolitana. A queste si affiancano anche esperienze di carattere multiculturale e politico, come Handala e Rasim Sejdic e presenze più autoriali come Mister Puma, Blindosbarra, Papa Ricy e Giovanni Lindo Ferretti dei CSI. La sezione video della manifestazione si componeva invece dalla trasmissione di filmati autoprodotti realizzati *dai* o *nei* CSOA, ovvero video-film sulle occupazioni europee, selezione di documentari indipendenti italiani, con cortometraggi di Alessandro Aiello e Cane Capovolto.

2.2. Per un uso pubblico e solidale del Campo Boario

In questo orizzonte si apre anche una successiva fase di riflessione sullo spazio urbano e sul suo potenziale rigenerativo, che troverà nuovo esito in altre proposte progettuali maturate all'interno del Villaggio Globale nella seconda metà degli anni Novanta, dal 1998 al 2000. Ad esempio, si riprende il percorso teorico e progettuale già avviato con il *Parco dei Popoli* del 1991, attraverso l'idea di una riscrittura del Parco Boario come una soglia di confine e di accoglienza tra prospettive di riuso e di integrazione. Il progetto intendeva configurarsi come una vera e propria *porta* della città multiculturale e prendeva il nome di *Porta del Villaggio*[55]: uno spazio polifunzionale in cui confluivano assistenza legale e linguistica, attività formative, iniziative culturali e programmi di cooperazione internazionale. In questo senso, la *Porta del Villaggio* rinnova e amplia la visione del *Parco dei Popoli*, trasformando l'utopia del parco solidale in una piattaforma concreta di dialogo, di promozione del lavoro interculturale e di riconnessione tra la centralità di Roma e il suo orizzonte mediterraneo. La *Porta* avrebbe assunto, in tal modo, un valore insieme simbolico e architettonico, evocando la soglia di entrata in un teatro di accoglienza, ma anche il passaggio tra la città istituzionale e la città autogestita, ovvero tra il dentro e il fuori, metaforicamente tra il pubblico e il partecipato. Successivamente, a nove anni dalla prima occupazione, con l'incombente avvio delle fasi di riqualificazione derivate dal PUOM, Villaggio Globale rilancia la volontà di trasformare il Campo Boario in un *Parco della Solidarietà*[56], mantenendo il valore multiculturale dell'area. Scrivono gli attivisti in riferimento alle idee di utilizzo promosse dal Comune:

[54] A testimonianza di questo evento cfr. la seconda edizione del libro di M. Canevacci, *Culture estreme. Mutazioni giovanili tra i corpi e le reti*, DeriveApprodi, Roma 1998, dove è pubblicata un'immagine della 500 Fiat che la MWC incendiò al Campo Boario.

[55] **A-VG**, Progetto *Porta del Villaggio*, elaborato nel 1998 nell'ambito di una proposta di riuso dell'ex Mattatoio di Testaccio, dal titolo *La motivazione del riuso – Il progetto "Porta del Villaggio"*.

[56] **A-VG**, Villaggio Globale (a cura di), *9 anni di occupazione autogestione lotte e intercultura per un mondo senza frontiere e senza padroni!*, p.i., Roma 1999.

> «Il riuso che si propone oggi non può restare una moda, un gusto per le architetture di fine secolo, una romanticheria che si nasconde dietro la formula dell'archeologia industriale. Il riuso, per essere reale, deve tornare ad essere un processo che vede coinvolta l'intera collettività nell'elaborazione e nella realizzazione di un progetto di trasformazione incentrato sui suoi bisogni, e non un'operazione di vertice, di cosiddetto rinnovo urbano che propone alla città semplicemente un altro spazio di consumo»[57].

Negli stessi anni, inoltre, il Mattatoio divenne lo scenario della Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo[58], innescando una successione di eventi che avrebbero coinvolto anche la scena artistica romana. La manifestazione fu promossa da Luca Bergamo, allora responsabile di Zone Attive (società all'epoca integrata al Palazzo delle Esposizioni), e rappresentò un momento di svolta per l'attivazione dei primi restauri dei padiglioni, in un'area già interessata dalle previsioni del PUOM. La zona, afferma lo stesso Bergamo, si connotava come un «*hyde park* delle arti e dei mestieri»[59], dove gli artisti erano liberi di entrare, accedere e realizzare i loro interventi. Tuttavia, a parte lo spazio dell'ex borsino ristrutturato dall'amministrazione e poi curato dagli occupanti di Villaggio Globale, la condizione in cui verteva lo stabilimento era quella di totale degrado e abbandono. Per avviare istituzionalmente la Biennale si dovevano infatti rendere accessibili i grandi padiglioni all'interno del macello, dove si tenne gran parte dell'esposizione insieme alla zona del Campo Boario. Lo scenario era connotato da carcasse di rifiuti, tra cui macchine da calcolo, rimesse di veicoli e un deposito di schede elettorali. Come si legge dal catalogo, il Mattatoio rappresentava:

> «Una piccola città perfettamente organizzata le cui funzioni spuntano intatte dalle macerie e dai detriti che segnano il passaggio del tempo reso più impietoso dall'incuria. Un contenitore inerte ricco di significati e rimandi. Un'icona edilizia di altissimo livello dettata dalla linearità ottocentesca. Uno spazio da riempire di idee ed energie nuove, di movimenti e di presenti complessità. Di linee curve asimmetriche. Di passaggi incerti e di piccoli angoli stupefacenti»[60].

L'incombente matassa di resti è stata spostata grazie un accordo tra la Soprintendenza e il Comune[61] che prevedeva la curatela della Sezione Architettura da parte della stessa Università Roma Tre, che di lì a poco sarebbe entrata negli spazi, avviando così i restauri dei padiglioni destinati all'Istituzione e ripristinati da Francesco Cellini con i suoi collaboratori. In questo panorama, anche Villaggio Globale

[57] *Ibidem*.

[58] Si rimanda al sito: https://lucabergamo.net/cose-fatte/biennale-dei-giovani-artisti-delleuropa-e-del-mediterraneo/ e al catalogo: L. Beatrice, C. Perrella, G. Williams (a cura di), *Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Roma, 1999. Biennale des jeunes créateurs de l'Europe et de la Méditerranée*, Catalogo della rassegna a cura di L. Bergamo (Roma, 29 maggio – 15 giugno 1999), Castelvecchi, Roma 1999.

[59] Intervento di Luca Bergamo in occasione del convegno (già citato) *Giubileo del Mattatoio 1975-2025*, panel: tavola rotonda *Rigenerazione*. Online al link: Giubileo del Mattatoio.

[60] A.s., *Il Mattatoio ritrovato*, in C. Colasanti, L. Liotti (a cura di), *Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Roma, 1999. Biennale des Jeunes Créateurs*, cit., p. 445.

[61] Il riferimento è sempre all'intervento di L. Bergamo in occasione del convegno *Giubileo del Mattatoio 1975-2025*.

partecipò alla Biennale ma come sezione indipendente, con una proposta di denuncia contro la guerra nell'ex Jugoslavia – tema di tutta la Biennale – dal titolo *Che l'altro da sé non sia un bersaglio* **[fig. 205]**. La programmazione prevedeva la collaborazione con altre realtà come Forte Prenestino, Corto Circuito e gruppi musicali di Sound System. Essa si sarebbe formalizzata nella realizzazione di un grande muro di graffiti, accogliendo i linguaggi sperimentali dei giovani *writers*. A ridosso di questi stessi anni, tra il Mattatoio e il territorio di Testaccio, si assiste a una densa stratificazione di eventi che coinvolgono: il primo avvio del progetto PUOM, l'iniziativa della Biennale, il lavoro svolto da Villaggio Globale, e la presenza del collettivo di architetti Stalker, che era già attivo sul territorio dell'Ostiense[62]. In particolare, il gruppo si inserì nella progettazione della Biennale attraverso la fondazione di una nuova occupazione nell'economia del territorio di Campo Boario, nella finalità di dare spazio di accoglienza alla comunità curda giunta a Roma a seguito dell'arresto del leader del PKK Abdullah Öcalan:

> «Nel maggio del 1999 Stalker, invitato alla Biennale dei Giovani Artisti che si svolgeva in un'area adiacente, propone di inserire nel contesto multiculturale del Campo Boario la comunità dei rifugiati Curdi provenienti dalla Turchia. Giunti in massa per la presenza del loro leader Ocalan venuto a Roma a chiedere asilo e a deporre le armi, i curdi avevano offerto alla città un indimenticabile incontro con la loro cultura e avevano generato una gara di solidarietà e di accoglienza mai vista prima in città. In seguito, dopo l'arresto di Ocalan, i curdi rimasti si costruirono nei pressi del Colosseo, un villaggio di cartone chiamato appunto "cartonia", che si offriva ai romani come un luogo ospitale e di incontro, ma che ben presto fu smantellato disperdendo i curdi in vari anfratti della città. Attraverso un workshop dal titolo "da Cartonia a Piazza Kurdistan" svolto con gli studenti di architettura, l'associazione Azad e i rifugiati curdi, stalker decide di occupare e ristrutturare l'edificio dell'ex veterinario del Campo Boario ribattezzandolo "Ararat", il nome della montagna sacra ai curdi, dove dopo il Diluvio approdò l'arca di Noé. Nei mesi successivi Ararat diventa il luogo di ritrovo della comunità curda e di un laboratorio di artisti, architetti, ricercatori e semplici cittadini invitati a condividere esistenzialmente l'esperienza di questo spazio»[63].

Oltre alla storia artistica di Stalker – su cui si tornerà in seguito – la questione politica introdotta dall'occupazione di Ararat fu la sperimentazione di un nuovo organismo autogestito e concepito, insieme al Villaggio Globale, nell'ambito di un progetto che vedeva coinvolti diversi CSOA romani per la creazione di una "casa del rifugiato". Al tempo, il Campo Boario era inoltre costellato da una varietà di presenze – tra loro in clima assolutamente pacifico e interagente, afferma Perrotta[64] – tra cui anche i Rom Kalderasha e altre comunità immigrate come quella senegalese. Grazie l'arrivo di questo giovane gruppo di architetti si avviò un nuovo clima di proposte operative per la rigenerazione degli spazi,

[62] Si tornerà in seguito su questo punto.

[63] L. Romito, F. Careri, *Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario*, in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n.n. Il libro costituisce la raccolta del lavoro svolto a Campo Boario in un insieme inedito di materiali d'archivio ordinati cronologicamente.

[64] Intervista A. Perrotta, cit., **Annex C**.

radicandosi da un lato nel contesto multietnico di Campo Boario e dall'altro nella scena artistica internazionale. Con Villaggio Globale fu ripreso, ad esempio, il vecchio progetto del '91 del *Parco della solidarietà*, attraverso l'idea di creare un laboratorio, dal titolo *Laboratorio Boario*[65], con l'obiettivo di contrastare il piano urbanistico Ostiense-Marconi elaborando una serie di "controproposte" per un'idea di un riuso sociale e solidale del Foro. In primo luogo, da un punto di vista relativo alla ricerca dei linguaggi artistici, l'arrivo di Stalker in questo contesto ha dato origine ad una serie di sperimentazioni senza precedenti in Italia, che avrebbero segnato una nuova direttiva nell'ambito dei contesti cosiddetti "relazionali". In secondo luogo, dalla prospettiva interna di Villaggio Globale, il *Laboratorio Boario* è stato anche l'occasione per elaborare un modello diverso di rigenerazione e fronteggiare i piani che iniziavano a pervenire da parte del comune. L'iniziativa si pone infatti come esito di un periodo di osservazione e di studio sul tema della riqualificazione e delle relative delibere (Delibera 125/2000). Afferma Perrotta:

> «L'anno scorso è stata approvata la Delibera che disegna in linee generali la destinazione e il recupero del Mattatoio. Sappiamo benissimo innanzitutto che quella Delibera non corrisponde all'ipotesi che noi abbiamo presentato con il progetto del Campo Boario. [...] E nonostante alcune operazioni effimere di questi ultimi anni finanziate dal Comune, il fatto che la gente chiami Villaggio Globale tutto il Mattatoio ne è la prova più evidente. Però a questo punto *noi vogliamo che la Delibera venga applicata*. Vogliamo che si avvii il recupero e la restituzione alla città del Campo Boario; che si passi all'assegnazione degli spazi attualmente occupati; che si sostenga finanziariamente il Laboratorio Boario. Inoltre, se si vuole effettivamente recuperare il Mattatoio non si può avere una politica di tempi indefiniti. A questo punto, noi chiediamo la cantierizzazione in tempi certi del progetto, vogliamo sapere che da questo mese a quest'altro si fa questo, e così via. Vogliamo restituire il Campo Boario alla città. Siamo ben coscienti che lì attorno si è creata una situazione di marginalità urbana molto forte con grossi rischi e con situazioni incompatibili con un uso pubblico dell'area. Però bisogna intervenire con una forma di ambientalismo sociale, in modo che gli immigrati, regolari o irregolari che siano non ha importanza, e disoccupati italiani siano inseriti in un progetto di inclusione sociale, di recupero quindi non soltanto ambientale ma di recupero umano. Villaggio Globale ha già fatto molto, ha ottenuto dei risultati veramente eccezionali ma da soli oggettivamente non ce la possiamo fare»[66].

Tra le altre modificazioni relative all'area del Campo Boario, negli stessi anni maturò da altri organi l'idea di introdurre, all'interno del complesso, un'iniziativa capace di coniugare le dimensioni del commercio, della solidarietà e della promozione culturale dal basso, con la volontà di promuovere un modello di rigenerazione mediato dall'economia equosolidale. Da questa suggestione nacque, per impulso dell'Assessore (alle Politiche per le Periferie, allo Sviluppo Locale e al Lavoro) Luigi Nieri, la costituzione di un *Tavolo dell'Altra Economia*, che precedette la formulazione del progetto dell'omonima Città (CAE) avviato nel 2004 sotto la direzione dell'architetto Cupelloni. Inizialmente, la CAE si voleva

[65] Si tornerà sul progetto nel *Paragrafo* successivo.
[66] A. Perrotta, *L'incontro con Stalker e la nascita del Laboratorio Boario*, in ivi, p. n. n. (c. ns.).

inserire nel disegno di un Campo Boario "solidale" configurandosi come un luogo dedicato al mercato alternativo e all'imprenditoria etica, offrendo dunque un'alternativa concreta al commercio globalizzato e mondialista. Tra gli obiettivi vi era il sostegno alle esperienze romane di consumo critico e responsabile, anche in relazione ai temi tecnologici e digitali (come il confronto tra le reti *Linux* e *Microsoft* e la questione della fruibilità dei dati nelle piattaforme digitali). Tuttavia, la successiva gestione della CAE entrò in contrasto con la prospettiva di Villaggio Globale, nonostante l'iniziale convergenza sull'idea di istituire spazi e mercati etici all'interno del Foro. L'"altra economia" era interpretata come parte integrante del Terzo Settore. La scelta iniziale di collocare la CAE nel Foro era stata accolta favorevolmente dalla maggior parte degli attivisti, poiché ritenuta coerente con il modello di *Parco Boario* progettato negli anni precedenti, che già includeva attività di piccolo commercio. Ad introdurre questo nuovo partecipante nell'area del Mattatoio, vi furono una serie di eventi di promozione del progetto come, ad esempio, il Festival dell'Altra Economia (2003) organizzato nei padiglioni del macello, in cui confluirono anche diverse iniziative promosse da Villaggio Globale. Tra loro, di particolare rilievo fu l'attività svolta dall'Associazione Altre Visioni, costituita da alcuni membri del CSOA per dare corpo al progetto di una *TV di strada* sulla scia del fenomeno delle *Telestreet* nato a Bologna nello stesso anno con Orfeo TV. Già attiva sul territorio, *Altre visioni* era una *Tv-street* tipicamente "testaccina" con sede all'interno del Rione:

> «Un'antenna si staglia nei locali dell'ex-Mattatoio verso il cielo di Roma. All'orizzonte l'ex-gasometro, da una parte Testaccio, popolare quartiere di Roma, dall'altro Ostiense-Marconi, una delle zone di Roma che fa parte di un grande ambizioso progetto di riqualificazione urbana che ne cambierà il volto, ma non l'anima»[67].

La Tv si proponeva «di dare voce ai testacci», di «entrare nelle loro case direttamente attraverso il tubo catodico» costituendosi come uno spazio «dedicato alle storie, ai colori e alle voci del quartiere»[68]. Il progetto era possibile grazie l'intercettazione di alcune frequenze libere non utilizzate da altre emettenti, quasi rifacendosi al fenomeno delle radio libere degli anni Settanta. Il lavoro, nato per favorire la comunicazione di prossimità, consentiva agli abitanti di costruire relazioni di discutere su tematiche legate alla vita del territorio, proponendo una forma di sperimentazione tecnologica, partecipata e "dal basso", in continuità con le precedenti esperienze radiofoniche orientate allo scambio e alla condivisione. Quello stesso anno, in occasione della *Festa di liberazione* si costituì inoltre un'altra Tv libera da parte dell'Associazione Altre Visioni e del collettivo Villaggio Globale, dal nome *TeleMacello,* operativa negli spazi del Mattatoio. Sempre nel 2003, al momento del Festival dell'Altra Economia, la Tv di strada era presente attraverso trasmissioni in presa diretta tra eventi più seminariali e concerti, realizzando una sorta di "tg" inerente al progetto CAE corredato di interviste e informazioni sull'andamento dei tavoli. In conclusione di questa restituzione, finalizzata presentare le attività del

[67] **A-VG**, T. Sforza, *Altrevisioni. La tv con 'na scart e 'na ciavatta*, in "asCASArsi", p.i.,, pp. 30-31.
[68] *Ibidem*.

Centro e la sua partecipazione nel tessuto sociale, politico e artistico della città, è possibile affermare che Villaggio Globale, nel suo complesso e in tutte le sue traiettorie, storie ed evoluzioni, ha testimoniato una modalità di gestione dello spazio definita dalle pratiche di occupazione, dall'interazione con le comunità e dal modello dei CSOA. Quest'ultimo, capillarizzandosi in tutta Italia a cavallo degli anni Novanta, rimane ancora oggi uno dei paradigmi più significativi, sebbene spesso sottostimati, per interpretare il clima di fermento relativo agli anni Novanta. Allo stesso tempo, la costante presenza attiva nel Mattatoio e la sinergia con il gruppo di architetti Stalker hanno segnato passaggi cruciali per la storia del complesso e per la definizione di pratiche sperimentali. L'eredità di Villaggio Globale si riflette ancora oggi sul territorio, promuovendosi come centro di attività artistiche sempre conservando la sua partecipazione attiva come presidio sociale e politico.

3. Su Stalker

3.1. Inizi

Stalker lavora e agisce nei terreni nascosti dell'urbano, portando pratiche e tessendo rapporti. Prima dell'arrivo al Mattatoio, ovvero prima del sodalizio con Villaggio Globale, della fondazione di Ararat e dei *Grandi Giochi del Campo Boario*[1], Stalker si forma nel contesto studentesco del movimento della Pantera, in un clima di libera circolazione delle idee, di esplorazione, di contaminazione tra le discipline e di ricerca di nuovi riferimenti teorici[2]. Con le occupazioni si mischiano ambienti, contesti di provenienza e ideologie di pensiero, tra gli studenti matura un fare provocatorio e creativo, si esplorano i linguaggi, creando anche occorrenze di intervento nella città ed elaborando temi relativi all'uso pubblico degli spazi. La libertà data dai contesti di occupazione fa crescere il tentativo di articolare una "creatività collettiva" attraverso esperimenti relazionali e interventi installativi circostanziali, produzione di festival, rassegne musicali realizzate anche all'interno degli stessi ambienti universitari. Stalker nasce in questo contesto dei primi anni Novanta come laboratorio di arte urbana, come realtà aperta e fluida, tra storie, narrazioni e strade. Scrivono gli artisti:

> «Stalker non è un gruppo, ma un sistema aperto interrelato e in divenire che si esplica attraverso il suo aver luogo, un accadere scatenato dall'esser presenti di quanti operano con (per, tra...) stalker. È un soggetto desiderante e dissipativo che si adopera per catalizzare fenomeni creativi, per produrre luoghi, ambienti e situazioni autorganizzanti. Stalker non è incarnato in nessuno, tantomeno in "noi" che abbiamo contribuito a far si che divenisse, visto che questo "noi" ha sempre compreso "altri" che senza la

[1] Il riferimento è al titolo del testo in apertura del volume L. Romito, F. Careri (a cura di), *Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario*, in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n. n.

[2] Per questa parte della ricerca si è tenuta presente l'Intervista a L. Romito, Roma 2025, inserita nella raccolta di testimonianze orali realizzate nell'ambito del progetto di ricerca, allegate digitalmente in **Annex C** (materiali ad accesso riservato).

pretesa di essere noi hanno partecipato a far si che stalker accadesse, di fatto risultando anch'essi dei "noi"»[3].

Dopo l'occupazione della Facoltà di Architettura e il contatto con altri contesti come quello proveniente da Lettere, insieme alla rete di Roma Città Aperta[4], i giovani architetti iniziano ad esplorare i contesti urbani interstiziali, ad esempio promuovendo l'iniziativa di *Vivilerive* del 1993 e di *Al-Qantara* del 1994, ma anche con altri interventi più installativi come quello realizzato per la rassegna *Accomul'Azioni '91* insieme all'Associazione Monte dei Cocci nel perimetro del Monte e dell'ex scalo per il bestiame[5] **[fig. 206]**. Questi eventi determinano, pur in modo diverso, degli approcci iniziali al territorio dell'Ostiense. *Vivilerive* è da considerare una delle prime occasioni di esplorazione dei luoghi latenti ed ibridi adiacenti a questo spazio. Il processo prende corpo sulle sponde della vecchia area industriale di Ostiense-Marconi in prossimità del Tevere, nella progettualità di un parco estemporaneo ricavato tra la vegetazione incolta del fiume e gli scarti d'archeologia industriale che lo contornano **[fig. 207]**. L'iniziativa si avviò anche grazie il contributo degli attivisti verdi, dei comitati di quartiere e degli studenti architetti, in mobilitazione per contrastare un progetto di cementificazione che avrebbe previsto la costruzione di centri commerciali e altri servizi dedicati all'imprenditoria, modificando così la dimensione paesaggistica dell'area dei "24 ettari" compresa tra i Mulini Biondi, la Mira Lanza e l'ex Consorzio Agrario ed altri centri industriali[6]. L'area del nuovo "ambiente fluviale cittadino" era stata aperta dai giovani tramite l'improvvisazione di un percorso calpestabile e allestita con materiali di recupero – scarti di tubi, costruzioni provvisorie – ripristinando in tal modo lo spazio sotterraneo delle rive in un progetto di parco verde:

«Abbiamo tentato di assecondare e di amplificare quel processo di metabolizzazione, a volte di vera e propria mutazione, che sta portando la natura, almeno in quel luogo, ad aver ragione della battaglia

[3] L. Romito, F. Careri (a cura di), *Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario*, in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n. n.

[4] Rete di attivisti nata nel contesto delle occupazioni formata maggiormente dagli studenti della Facoltà di Lettere.

[5] **AS**, dalle pagine della rassegna stampa conservata in Archivio si legge: «Accomul'Azioni '91 è il titolo di un laboratorio di residenza artistica promosso dall'Associazione Monte dei Cocci con la direzione artistica di Art Department. Un laboratorio di cinque giorni [dal 21 ottobre] (fino al 26) in cui verranno ideate e realizzate all'interno delle grotte e negli spazi adiacenti al monte installazioni, *performances* musicali e azioni teatrali. La manifestazione si conclude con uno spettacolo itinerante attorno al monte e rappresenterà la sintesi dell'intero lavoro», cfr. A.s., s. t., in "Trova Roma" inserto di "La Repubblica", s. d, 1991. Altri titoli sono: A. s., *L'arte in Cocci per far vivere Testaccio*, in "La Repubblica", 18 ottobre 1991; A. s., *Turismo e cultura al Monte dei Cocci*, in "Il Messaggero", 17 ottobre 1991; A. s., *Testaccio «centro» di azioni teatrali*, in "Corriere della Sera", 19 ottobre 1991; L. Detti, *Monte dei Cocci diventa teatro Arte, musica e mimi a Testaccio*, in "L'Unità", 18 ottobre 1991; F. Rotondi, *Un significato fatto di immagini e suoni*, in "Quigiovani", 1 novembre 1991; B. Gizzi, *Testaccio in Cocci Accumulazioni sul Monte*, in "Paese Sera", 21 ottobre 1991.

[6] **AS**, A. s., *Tre giorni sul Tevere, per vivere le rive*, in "Il Manifesto", 22 luglio 1993; oppure: A. Buonassisi, *I tre giorni a Riva Marconi*, in "La Repubblica", 22 luglio 1993; D. M., *Le sponde del Tevere sud tornano a vivere (per tre sere)*, in "Il Messaggero", 22 luglio 1993.

ingaggiata con gli scarti dell'uomo, più attenti ad ascoltarne i clamori, che non ad imporre l'esito. [...]. Consentire l'accesso in quei luoghi nascosti e dimenticati di cui ormai la città è piena, è stata la nostra principale preoccupazione, non per tornarvi con il piglio del dominio, pronti a reintegrarli nelle caotiche relazioni urbane, ma rispettandone la diversità e cercando di coglierne i segreti [...]. Mentre la speculazione preme ai confini dell'area cercando di ammaliare gli abitanti della zona e l'amministrazione con illusionistiche prospettive di ridenti centri commerciali, uffici e abitazioni "immersi" nel verde, lungo le sponde del fiume, con *Vivilerive* abbiamo cercato di fornire un diverso immaginario fatto di scarti e di frammenti, ma soprattutto di relazioni tra arte, natura, città e cittadini; evocando una possibilità di fruire di quegli spazi abbandonati che non passasse necessariamente per la loro "trasformazione" o "riqualificazione", che non desse nessun appiglio a speculatori mascherati da fate turchine»[7].

L'anno successivo con *Al Qantara. La città del ponte sul fiume*, si riprende il progetto del parco fluviale con la collaborazione di Radio Città Futura, l'Associazione Oltre il Giardino e il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura **[fig. 208]**. In quell'occasione la sponda del Tevere era stata trasformata in uno spazio per le installazioni degli artisti immaginando anche un sito balneare, rassegne video con cinema, musica e teatro sull'eredità della prima Roma industriale[8]. Lo scopo della manifestazione, affermano i promotori, era quello di «individuare dei vuoti urbani, degli spazi sconosciuti e dimenticati per scoprirne la funzione»[9]. Si legge inoltre sulla documentazione prodotta dagli attivisti:

«Abbiamo scelto un'area pubblica abbandonata e degradata di fronte al Gazometro, tra il Tevere e i capannoni in mattonato scuro dell'ex Mira-Lanza, dove una volta si produceva il sapone con il grasso proveniente dal vicino mattatoio. Un parco che non esiste ma c'è, nel cuore della vecchia area industriale di Roma. Questo spazio lo abbiamo fatto rivivere con strutture di ritrovo e ristoro, e la banchina del fiume è stata trasformata da giardini e installazioni degli architetti e degli artisti, che hanno dato vita ad un evento artistico libero da ogni condizionamento del mercato dell'arte»[10].

Stalker inizia dunque ad operare in questa serie di esperienze collettive, interventi e azioni di mobilitazione relative al progetto di una città e di uno spazio attraversato dalle pratiche, situazioni di mutamento, costruendo allo stesso tempo relazioni con il mondo dell'arte e dell'architettura in uno spazio di confine delle discipline. Negli stessi anni, il clima giovanile del "post-Pantera" rimaneva comunque definito da un lato da un sentimento di gioia – ricorda Romito, di «giovanilistica provocatorietà»[11], dalla voglia di esplorare, di muoversi e di trovare nuove strade creando una

[7] **AS**, L. Romito, *Vivilerive. Per una pratica ambientale del rifiuto*, intestato *Luglio 1993, Lungo le Rive del Tevere Ex Area Industriale Ostiense Marconi*, ripubblicato sul sito: https://articiviche.blogspot.com/.html.

[8] **AS**, dalla rassegna stampa si vedano i titoli: A. s., *Bagni virtuali e ombrelloni veri lungo le rive del Tevere*, in "Il Messaggero", 16 luglio 1994; o ancora A. s., *Un giardino fuorilegge per far vivere il Tevere*, in "Il Manifesto", 4 settembre 1994, A. Buonassisi, *Tra cene e balli spedizione nell'archeologia industriale*, t. s., s. d.

[9] **AS**, dichiarazione degli attivisti rilasciata a F. Gennari, *Un giardino fuorilegge per far vivere il Tevere*, in "Il Manifesto", 4 settembre 1994.

[10] **AS**, documento intestato *Al-Quantara* e firmato dall'Ufficio stampa, datato 27 luglio 1994.

[11] Intervista a L. Romito, cit., **Annex C**.

discontinuità con quelle tradizionali – ma anche, dall'altro, dalla grande frattura che divideva la fiducia unitaria data dalla caduta del muro di Berlino e la violenza della guerra nei Balcani che si stava consumando negli stessi anni. In questo contesto (per il gruppo) iniziano ad ampliarsi gli stimoli e i riferimenti teorici, inizialmente legati al situazionismo, orientati alle strutture della complessità, al rapporto con l'alterità e alla possibilità di creare reti territoriali osservando i fenomeni dello spazio[12]. Il giro di Roma rimane tuttavia ciò che sancisce la nascita ufficiale di Stalker e che fa da cardine tra i primi anni di esplorazione e una serie di nuove pratiche. Il percorso, realizzato negli spazi incolti e non gestiti della Capitale, diede vita a una mappatura variegata, divisa tra frazioni di spazio dominato e libero, tutte raccolte in una nuova carta topografica:

> «Il laboratorio di ricerche sul territorio Stalker ha esplorato le aree interstiziali della città di Roma. In cinque giorni, dal 5 al 9 ottobre 1995, ha portato a termine il primo giro attraverso quelli che abbiamo chiamato i Territori Attuali, spazi vuoti, abbandonati o in via di trasformazione. Un giro a piedi di circa 70 Km, dormendo in tenda, senza mai uscire dalla città ma anche senza mai entrarvi veramente, realizzato attraverso uno spazio di fatto sconosciuto, invisibile ai più, ma vasto, forse anche più della stessa città costruita. Ci siamo messi in viaggio con lo scopo di ritornare al punto di partenza, la stazione inutilizzata di Vigna Clara, dopo aver attraversato l'intera città come non era stato mai fatto, muovendosi nel suo negativo per testimoniarne l'esistenza, percepirne l'autonomo divenire lontano dagli sguardi e quindi dal controllo dell'uomo e soprattutto per dimostrare la ricca articolazione, la continuità e la penetrazione di questi spazi attraverso tutta la città [...]. Così facendo abbiamo attraversato un territorio la cui scoperta è stata di fatto un atto creativo. Abbiamo realizzato un percorso il cui andamento, tortuoso e imprevedibile ma pur sempre continuo, ha mutato in relazioni i rapporti caotici e casuali tra gli elementi naturali e gli scarti dell'uomo che, in un processo di mutua trasformazione, caratterizzano questi spazi. Nel vuoto abbiamo disegnato effimere geografie soggettive, testimonianze istantanee di un mondo in divenire: *abbiamo di fatto creato uno spazio senza né progettarlo né costruirlo, ma solo attraversandolo*»[13].

In questa occasione si iniziano dunque a tematizzare i *territori attuali*, intesi come quei luoghi soggetti alle trasformazioni autonome date dal divenire, che rimangono estranei al progetto-città nella sua accezione funzionalista e che allo stesso tempo racchiudono incontri, significato e stratificazioni di cui si può apprendere nella sola dinamica dell'attraversamento. Gli ambienti, di fatto:

> «Costituiscono il negativo della città costruita, aree interstiziali e di margine, spazi abbandonati o in via di trasformazione. Sono i luoghi delle *memorie rimosse* e del divenire inconscio dei sistemi urbani, il lato oscuro delle città, gli spazi del confronto e della contaminazione tra organico e inorganico, tra natura e artificio [...]. Tali territori risultano difficilmente intelligibili, e quindi progettabili, perché privi di una collocazione nel presente, e quindi estranei ai linguaggi del contemporaneo. La loro conoscenza non può

[12] Cfr. ivi, Romito ne parla in riferimento alla sua tesi di laurea conclusa nel 1997 che ha come oggetto la ricerca di un percorso d'acqua vicino al lago di Gabii.

[13] Il testo dal titolo *Stalker attraverso i territori attuali* è pubblicato in S. Cavi (a cura di), *Città e Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea*, cit., p. 234 (c. ns.).

che avvenire per esperienza diretta, possono essere testimoniati piuttosto che rappresentati, *l'archivio di tali esperienze è l'unica forma di mappatura dei territori attuali*»[14].

Contestualmente alla teorizzazione dei *territori attuali* e del giro di Roma, nel 1995 si avviano ancora altri processi come il festival *Barriere Cancellate*, attraverso una serie di interventi d'arte pubblica a Piazza Thorvaldsen insieme a gruppi e studi d'architetti in collegamento con le Accademie straniere, oppure prende corpo l'idea di un *alter ego* di Stalker, tale Robert Ash, per contrastare l'identità del gruppo ed esplorare altri linguaggi sempre relativi all'interpretazione dello spazio[15]. Allo stesso tempo, dall'inizio della concettualizzazione dei *territori attuali*, Stalker si inserisce nell'ambiente artistico nazionale e internazionale, trovando risonanza anche in Francia e in contesti europei. In Italia il panorama milanese inizia a maturare un'attenzione verso la scena giovanile attraverso operazioni di promozione e di mappatura come quelle organizzate dal Careof, che comincia ad interessarsi al nuovo contesto, in formazione, dell'arte pubblica di cui facevano parte anche Cliostraat e A12. Nel 1996 l'operazione di attraversamento della città è condotta anche a Milano[16] e il collettivo partecipa su invito di Bert Theis alla mobilitazione per i Cantieri Isola. L'anno successivo il gruppo si inserisce in una serie di esperienze come il convegno al Link di Bologna, organizzato da Oreste, dal titolo *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa*?[17], per poi partecipare alla mostra *Riciclart. Arte e riciclaggio* al Mattatoio di Roma, curata da Giuliana Stella e dall'Associazione Creàr[18]. La mostra elaborava il tema del riciclaggio e dell'accumulo nelle arti, presente sin dalle prime avanguardie storiche con Duchamp e Schwitters[19], in questa occasione aperto anche in riferimento allo specifico contesto territoriale

[14] Il testo è stato pubblicato nel *Manifesto Stalker* del 1996, disponibile al link: https://articiviche.blogspot.com/.

[15] Ad esempio, attraverso forme dell'espressione artistica (cartoline, mail art) che fuoriuscivano dalla pratica dell'attraversamento ma potevano dare comunque una lettura critica dell'urbano. Il nome Robert Ash, di fantasia così come la biografia dell'artista, nasce dall'idea di fare delle operazioni con il codice a barre sopra degli edifici storici e monumentali (come il Pantheon o il Muro del Pianto) creando anche degli eventi espositivi legati allo pseudonimo, cfr. Intervista a L. Romito, cit., **Annex C**.

[16] Questa viene formalizzata in un'altra cartografia ovvero *Rotte d'abbandono attraverso l'arcipelago milanese*, datata 12-13 Gennaio 1996.

[17] **AS**, Comunicato stampa del convegno *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa*? *Comunicazione – Quotidianità – Soggettività. Convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane,* datato ottobre 1997 e firmato dai coordinatori Salvatore Falci, Eva Marisaldi, Giancarlo Norese, Cesare Pietroiusti, Anteo Randovan, Cesare Viel, Luca Vitone. Il convegno si tiene nelle date del 31 ottobre, 1 e 2 novembre, l'intervento di Stalker è legato alla seconda giornata dal titolo *La quotidianità è il nuovo soggetto dell'opera*?.

[18] **AS**, dalla rassegna stampa conservata in archivio si rimanda a: L. De Sanctis, *In mostra all'ex Mattatoio le opere di giovani artisti contemporanei. L'arte e il riciclaggio*, in "La Repubblica", 11 febbraio 1997; C. Cirinei, *L'arte si Ricicla*, in "il Messaggero", 16 gennaio 1997; A. P., *Riciclare è un'arte. Una mostra sperando che diventi un'abitudine*, in t. s., s. d. Altri riferimenti sono: A. Genova, *All'ex mattatoio i rifiuti artistici s'impadroniscono degli edifici abbandonati. Una mostra all'insegna del "bricolage" che ricicla materiali industriali*, in "Il Manifesto", 18 gennaio 1997.

[19] Si rimanda in particolare ai testi di G. Stella, *Arte e riciclaggio al Mattatoio*; di A. Lombardi, *Il "recupero dell'arte" dal ready-made di Duchamp* e di F. La Cecla, *Riciclaggio e reincarnazione*, in Creàr, MUSIS, Assessorato alle

archeologico del Monte dei Cocci e dell'industria. Qui Stalker presenta *Soap Opera* (1997) che, insieme al lavoro *Slaughterhouse Carillon* di Marc Bowditch, riflette sulla memoria produttiva dello spazio ex industriale. L'opera del collettivo consisteva in una produzione seriale di saponette realizzate artigianalmente con cenere e grasso animale, marchiate con il nome del gruppo **[fig. 209-210]**. L'operazione voleva ricordare anche il legame territoriale tra lo stabilimento di mattazione e l'ex Mira Lanza dall'altra parte del Tevere. Più in generale, l'esposizione si articolava tra le Stalle del Bestiame Domito e i padiglioni delle Pese, coinvolgendo anche spazi esterni dove le saponette venivano incastrate nei vuoti dei mattoni crollati e tra le transenne di ferro **[fig. 211]**. Sempre nel 1997 Stalker partecipa anche al progetto *Mappe. Percorsi urbani* nella periferia nord di Catania[20], intraprendendo la strada del lavoro comunitario. Nello stesso anno si unisce alla mostra *Città Natura* presso Palazzo delle Esposizioni curata da Carolyn Christov-Bagarkiev, nella sezione dedicata all'urbanistica supervisionata da Massimo Ilardi. In questo contesto, la riflessione sullo spazio pubblico e sui territori interstiziali inizia a formalizzarsi secondo una lettura che trova nei luoghi liberi, privi di funzionalità, accoglienza e possibilità di insediamento del progetto "produttivo" e reticolato della natura. In questa prospettiva, l'interstizio – il margine, l'attuale – diventa il luogo di insediamento di uno spazio di possibilità nel quale alloggiano forme di vita e di coesistenza. Come osserva Ilardi, la natura nella contemporaneità non si presenta più come esterna o contrapposta alla città, ma si sovrappone obbligatoriamente al costruito, alle reti infrastrutturali e insediative opponendosi come forza spontanea capace di rioccupare i vuoti lasciati della città post-moderna e dai suoi cicli produttivi. Si legge dal catalogo della mostra:

> «La natura si è trasferita dentro la metropoli, nei territori delle fabbriche abbandonate, degli edifici in disuso, delle baraccopoli, delle discariche, delle fasce dell'abusivismo selvaggio, lungo i binari delle cave saccheggiate. Spazi del collasso dei luoghi della politica e della memoria. Territori dell'erranza di nuove figure sociali come gli immigrati che fuggono dalla povertà dei loro paesi attirati dal luccichio della metropoli occidentale, o i nomadi accampati da sempre nelle aree degradate e dismesse»[21].

Lo spazio interstiziale diventa il punto d'incontro tra l'ecologia spontanea e l'erranza, configurandosi come il territorio "di mezzo" in cui è ancora possibile una lettura trasversale del legame tra cittadinanza, natura e città. La proposta di Stalker per la mostra è l'individuazione di cento zone di sosta per il pernottamento, ovvero di cento campeggi per la città di Roma, che negli stessi anni si stava preparando al nuovo Giubileo del 2000. In mostra, il gruppo presenta la mappa e altro tipo di

Politiche Culturali del Comune di Roma (a cura di), *Riciclart. Arte e riciclaggio al Mattatoio*, Catalogo della mostra a cura di G. Stella (Ex Mattatoio Roma, 14 gennaio – 15 febbraio 1997), Edizioni Creàr, Roma 1997.

[20] Per approfondire l'esperienza legata alla periferia catanese si veda R. Alfieri, K. Pompili, *Periferie dello spazio e periferie dello sguardo*, in G. Capriotti e F. Coltrinari (a cura di), *Periferie Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, in "Il Capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage", v. 10, Macerata 2014, in particolare le pp. 576-581 in cui si fa riferimento a Stalker.

[21] M. Ilardi, *Zone di collasso*, in S. Cavi (a cura di), *Città e Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea*, cit., p. 241.

documentazione relativa agli spazi già attraversati[22]. Dopo *Città Natura* Stalker nel 1998 partecipa per la prima volta alla mostra *La ville, le jardin, la memoire*, anch'essa curata da Carolyn Christov-Bakargiev insieme a Hans Ulrich Obrist e Laurance Bossé, presentando l'idea di un attraversamento pubblico e sospeso sottoforma di ponte tibetano, sopra i giardini di Villa Medici, dal titolo *Alberovia*. Quest'insieme di esperienze e di connessioni, anche tra enti istituzionali come le Accademie e le Fondazioni, segnerà il percorso di Stalker fino all'arrivo al Campo Boario dove si svilupperanno pratiche di gioco insieme alle comunità immigrate e nell'amicizia di Villaggio Globale.

3.2. Al Campo Boario

Nel 1999 iniziano ad incrociarsi una serie di processi, come la tangenza con il gruppo Multiplicity o l'intervento alla Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo, che viene anche presentato alla Biennale di Venezia nell'ambito della progettualità lì avviata da Oreste[23]. Contestualmente si apre una nuova traiettoria che contribuisce nel modificare e ampliare l'attività nomade del collettivo in modelli di lavoro comunitari di natura più "stanziale", sulla scia dell'esperienza già realizzata nel 1997 a Catania con il progetto *Mappe*. L'inizio della permanenza al Campo Boario (1999-2007)[24] è avviato con l'occupazione di Ararat e con il *workshop* condotto con l'IN/ARK, allora presieduto da Franco Zagari, per la sezione Architettura della Biennale romana dal titolo *Da Cartonia a piazza Kurdistan*. L'attività è condotta insieme all'associazione Azad, la comunità dei profughi Curdi e l'Associazione Cada dei Diritti Sociali. In questa occasione, il laboratorio è consistito nell'occupazione e nella rifunzionalizzazione del vecchio edificio abbandonato del ex veterinario al Campo Boario per la creazione di un luogo di accoglienza per la comunità immigrata. Come già si accennava[25], la fondazione di Ararat ha permesso di trasferire l'insediamento smantellato di Colle Oppio (ovvero "Cartonia"[26]) all'interno di un contesto protetto e multiculturale dato sia dalla supervisione di Villaggio Globale, con il suo consolidato lavoro con le realtà multietniche, sia dalla presenza para-istituzionale della Biennale nello spazio del Mattatoio. La Biennale era infatti sul Campo Boario con le produzioni indipendenti, come proprio quella del CSOA, e con una serie di attività diffuse tra i diversi padiglioni. Stalker si inserisce nella

[22] Per approfondire: https://articiviche.blogspot.com/.

[23] Si rimanda al *Capitolo* sull'arte pubblica italiana.

[24] Si ricorda che una restituzione completa è delle attività e dei laboratori è in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit. Si veda inoltre la pubblicazione F. Careri, L. Romito (a cura di), *Stalker/on Campus Rom*, Altrimedia Edizioni, Matera 2016, pp. 17-30. L'esperienza di Stalker al Campo Boario è stata inoltre tracciata in numerosi altri testi sull'arte pubblica italiana come, ad esempio, quelli già citati di A. Pioselli, *L'arte nello spazio pubblico*, cit., pp. 139- 142 e L. Meloni, *Le ragioni del gruppo*, cit., p. 283-289. Sull'esperienza al Campo Boario si rimanda anche all'articolo di P. Mania, *Coesistere attraverso il gioco. Le esperienze di Stalker/Osservatorio Nomade al Campo Boario*, in "Piano B. Arti e Culture Visive", v. 9 n. 1, Bologna 2024, pp. 184-199.

[25] Si rimanda al *Paragrafo* su Villaggio Globale.

[26] Nome dato dai media giornalistici in riferimento alla condizione abitativa della comunità.

manifestazione in modo estemporaneo[27], all'interno delle attività dell'IN/ARK non costituendosi come produzione "diretta" della manifestazione. Il *workshop* serviva inoltre a rendere l'occupazione anche un'azione collettiva per la creazione di uno spazio pubblico, inserendolo in un contesto di riflessione sui linguaggi dell'arte e dell'architettura e garantendo inizialmente la durata dell'occupazione per i mesi della Biennale. Scrivono gli artisti:

> «Uno spazio di legittimazione, poche centinaia di metri quadri per esistere non solo come individui ma soprattutto come società civile, così centinaia di Curdi in esilio hanno costruito nei mesi scorsi Cartonia, a due passi dal Colosseo. Cartonia era uno spazio architettonicamente inconsistente, interamente fatto di baracche di cartone, eppure un raro esempio di spazio pubblico contemporaneo. C'era un piccolo ristorante, una sala da tè, due barbieri e degli spacci alimentari. Qui lo "straniero" che aveva il coraggio di avvicinarsi veniva accolto e trattato come un ospite, al quale offrire tè, spiegare le proprie motivazioni politiche, raccontare la propria storia e cultura. Cartonia è stata ora smantellata, ma questo non può voler dire aver fatto sparire il problema dei Curdi. Ricostruire Cartonia o meglio piazza Kurdistan, uno spazio di visibilità per la causa curda, un luogo dove sia consentita l'aggregazione sociale dei profughi in esilio e che costituisca un luogo di scambio e di dialogo con la cittadinanza, è questo lo scopo del workshop. Una piazza che costituisca una ricchezza per la città e una speranza per un intero popolo. È stato individuato uno spazio abbandonato all'interno del Foro Boario, l'ex "veterinario", area oggi inserita all'interno della Biennale dei giovani artisti e da sempre caratterizzata dal Villaggio Globale. Qui Stalker con la collaborazione degli studenti iscritti al workshop e di alcuni ospiti intende progettare una serie di ambienti che verranno realizzati da diversi gruppi di lavoro, partendo dai racconti – di miti, di viaggi, di speranze, di mestieri, di prospettive – fatti dagli stessi curdi»[28].

L'attività prevedeva una durata complessiva di tre giorni (5-8 giugno 1999) nei quali sarebbero intervenuti, tra gli altri, Stefano Boeri, Enzo Fileno Carabba, Franco La Cecla, Cesare Pietroiusti e Luca Vitone. Allo stesso tempo Ararat costituiva sì un punto d'approdo per i rifugiati, ma anche un luogo di ricerca e di attraversamento del contesto artistico italiano e internazionale. Da quel momento in poi, il Campo Boario sarebbe diventato un laboratorio di pratiche e di riflessioni sui termini della relazionalità nelle arti, ridefinendo quest'ultima in un rapporto reale di confronto e di scambio; «nessuna *esthétique relationelle*»[29], per richiamare nuovamente le parole di Scotini, ma piuttosto un affaccio sull'alterità nello sviluppo di un dialogo con il "subalterno", nel riconoscimento della sua legittimità. L'epicentro multiforme e contraddittorio di Ararat divenne presto un luogo di attraversamento per il mondo

[27] Ararat non era previsto come spazio della Biennale. Per questo motivo il workshop con l'IN/ARK non è riportato nel catalogo cfr. L. Beatrice, C. Perrella, G. Williams (a cura di), *Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Roma, 1999. Biennale des jeunes créateurs de l'Europe et de la Méditerranée*, cit.

[28] **AS**, testo pubblicato nella scheda per la presentazione del progetto alla Biennale e ripubblicato in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n.n. Si veda inoltre l'articolo di B. Cestelli Guidi, *Stalker. Un progetto che va da Cartonia a piazza Kurdistan*, in "Il Manifesto", 3 giugno 1999.

[29] M. Scotini, *Per una geografia minore. Pratiche artistiche e spazi di democrazia* in M. Scotini (a cura di), *Networkingcity. Pratiche artistiche e trasformazione urbana*, cit., p. 30.

dell'arte, pur mantenendo un contatto di realtà con i bisogni delle comunità. La sistematizzazione dell'edificio aveva comportato interventi reali di ripristino per rendere agibile lo spazio, come provvedere ad un collegamento all'acqua, mettere in sicurezza gli ambienti, e creare un ambiente accogliente e agibile per le famiglie. Da un punto di vista inerente alla ricerca del gruppo, ciò che si stava determinando era invece un mutamento del paradigma riconoscibile e identitario del camminare, come afferma Romito[30], verso un interesse sulle forme di autorganizzazione spontanea coerenti con le dinamiche di costruzione dello spazio. L'attenzione si sposta sulle forme di aggregazione, sulla creazione di luoghi di prossimità e su come «trasformare i confini in spazi pubblici di dialogo con l'alterità»[31]. Dopo la conquista di Ararat, il Laboratorio di arte urbana di Stalker costruisce un programma pubblico rinnovando la collaborazione con Villa Medici e con la Fondazione Olivetti, diretta da Bartolomeo Pietromarchi, attraverso il programma pubblico *Xenobia. La città gli stranieri e il divenire dello spazio pubblico*, che prevedeva un *focus* specifico sul Campo Boario. In particolare, si trattava di due anni di programmazione interamente svolta al Mattatoio, da novembre 1999 all'ottobre del 2000[32]. Scrive Pietromarchi:

> «Nella storia dell'arte contemporanea si è fatto particolare riferimento al contesto nella prospettiva delle opere cosiddette *site specific*. Tale concezione è oggi oggetto di ridefinizione critica: il contesto non è più solo il luogo dove l'opera viene realizzata (quindi in una accezione prettamente geografica e spaziale), ma si configura anche in base alle relazioni sociali che in quel luogo preesistono o che l'opera contribuisce a creare. Fondendo l'aspetto sociale con quello spaziale, la relazione con il luogo, queste nuove strategie estetiche riformulano l'approccio al contesto, non più visto come semplice 'contenitore' o 'area', ma come elemento su cui si costituisce l'identità stessa dell'opera d'arte, degli artisti e dei loro spazi di intervento. La società, calata nella sua dimensione metropolitana, diviene allora la materia da modellare e il campo in cui agire, tenendo conto della sua complessità e delle sue stratificazioni. Si definisce così una nuova coscienza estetica orientata ad intervenire attivamente nel contesto, assumendosi la responsabilità di costruire e progettare – l'arte, la città, la società. A differenza dalle operazioni situazioniste che utilizzavano il gioco, il nomadismo o l'avventura come pratiche dirompenti a servizio di un progetto rivoluzionario e ideologico (Debord), che vedeva nell'urbanistica unitaria, con la New Babylon di Constant, lo strumento per realizzare una nuova società, nelle pratiche contemporanee il progetto ha caratteri ben più pragmatici. Oggi ci troviamo di fronte ad una proposta concreta, ad un progetto politico e culturale alternativo, che individua nelle situazioni critiche di fatto e nelle zone d'ombra dell'abbandono e del confine l'ambito del proprio agire, secondo modalità di intervento non individuali, che trovano una propria definizione e legittimità nella collettività stessa»[33].

[30] Intervista a L. Romito, cit., **Annex C**.
[31] Intervista a L. Romito, cit., **Annex C**.
[32] **AS**, la progettualità è conservata in archivio.
[33] B. Pietromarchi, *XENOBIA. La città, gli stranieri e il divenire dello spazio pubblico*, ripubblicato in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n.n.

Xenobia fu anche l'occasione per sperimentare attività e pratiche laboratoriali nel tentativo di mettere insieme mondi e realtà diverse appartenenti allo stesso luogo. In questa cornice si svolgono operazioni secondo un programma comune tra il CSOA Villaggio Globale, la comunità Rom e quella dei profughi curdi, facendo diventare il Foro una sorta di «grande tavolo da gioco»[34] in cui costruire forme di dialogo e di interazione nella prossimità dell'altro, tra la precarietà assoluta delle forme d'occupazione e l'idea di un programma pubblico promosso dai luoghi dell'arte. Afferma anche Hans-Ulrich Obrist sulla natura dei processi innescati da Stalker:

> «The point of departure for this project with "inquiet borders" as puts it poet Meena Alexander is Campo Boario, a unique place in Rome. *Stalker's urban interventions seldom need a commissioner; rather, they are self-organized, and operate in a place "which does not need a tabula rasa to be recuperated." Instead of the tabula rasa, Stalker perceives at Campo Boario the need for attentive and responsive interaction with the existing context. Its activity adds layers of growth, choice and change to the complex, dynamic system of the city*»[35].

Tra le prime operazioni realizzate vi fu la distribuzione a tutti gli abitanti dell'area della *Carta di non-identità* (1999), rilasciata dal collettivo in occasione del "Clandestino day" (24 settembre 1999) e firmata da Ararat, Villaggio Globale e dall'Osservatorio dei Rifugiati. L'appartenenza identitaria era quindi l'adesione a uno spazio, a una condizione di territorialità, al di là del contesto di origine con la finalità di trovare come punto di tangenza comune la condivisione del luogo. Tra i numerosi "giochi"[36] il *Pranzo Boario* (1999) è stato poi l'idea di cercare un momento di contatto tra le comunità, alcune più diffidenti di altre, rompendo i possibili pregiudizi legati alle culture **[fig. 212-214]**. Si legge dalla documentazione prodotta dagli artisti:

> «Non tutti si divertono a questo gioco della convivenza. C'è chi ci tiene a partecipare e chi invece se ne sarebbe andato da tempo ma non ne ha mai avuto la possibilità. Il centro sociale e Stalker appartengono alla prima categoria. Loro vorrebbero preservare il patrimonio multietnico dell'area, ma si scontrano con la diffidenza delle altre comunità e con una serie di fattori esterni. Di qui l'idea degli

[34] L. Romito, *Ararat. Da Piazza Kurdistan a Largo Dino Frisullo*, in Senzaconfine (a cura di), *In cammino con gli ultimi. Dino Frisullo, storia di un militante avido di conoscenza e d'amore, vissuto e morto povero e curioso*, Redstar Press, Roma 2023, p. 324.

[35] H.U. Obrist, *The Italian Miracle*, ripubblicato in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n.n., (c. ns) [tr. ns. Il punto di partenza di questo progetto sui "confini inquieti", come li definisce la poetessa Meena Alexander, è Campo Boario, un luogo unico a Roma. Gli interventi urbani di Stalker raramente necessitano di un committente; sono piuttosto auto-organizzati e operano in un luogo "che non ha bisogno di una tabula rasa per essere recuperato". Anziché della tabula rasa, Stalker percepisce a Campo Boario la necessità di un'interazione attenta e reattiva con il contesto esistente. La sua attività aggiunge strati di crescita, scelta e cambiamento al sistema complesso e dinamico della città].

[36] Il riferimento è al testo di F. Careri, L. Romito (a cura di), *Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario*, cit.

architetti appoggiata dal centro sociale: organizzare un pranzo all'aperto per far incontrare tutti i giocatori. Questo l'obiettivo della partita. Tempo: una settimana»[37].

In occasione del pranzo, su invito degli architetti partecipa la comunità rom, curda, Villaggio Globale, e anche l'artista giapponese Asako Iwama per la preparazione di un pranzo multiculturale, riprendendo la pratica del *Pop-up Cafè* che prevedeva l'uso e l'occupazione di uno spazio cittadino per la costruzione di un momento conviviale di condivisione dei pasti. Ulteriori e numerose operazioni di aggregazione furono svolte anche tramite la presenza di altri artisti, come Matteo Fraterno per il progetto *Serenate*, che interessava la simulazione di un matrimonio nella finalità di unire i diversi abitanti nel confronto delle diverse culture, musicalità e momenti di festa. Tra gli altri giochi il *Golobal Game* è stato invece realizzato attraverso l'uso di più di duemila palloni su cui far scrivere le testimonianze di vita dei rifugiati del Campo Boario **[fig. 215-214]**. Insieme al *Transborderline*, ovvero una sorta di spazio parallelo a vortice realizzato con dei grandi tubi circolari, parte dell'installazione venne trasferita contemporaneamente sia alla VII Biennale di Architettura a Venezia **[fig. 217]**, sia a Manifesta3 a Lubiana, sia nel territorio geografico e reale di confine tra l'Italia e la Slovenia. Tra gli altri esperimenti, il *Tappeto Volante* è stato inoltre un lavoro di artigianato che prevedeva la riproduzione in corda e in rame del soffitto della Cappella Palatina di Palermo, realizzato dai profughi della comunità curda coinvolti nelle modalità di lavoro. Questo si configurava, come scrive Bonito Oliva:

«the successful cultural combination between East and West, between thinking and making, between figuration and decoration. The group of young architects proposes the political issue of cultural integration as the tool to give the Kurdish community their memory back, while also recuperating for the group itself a conceptual role, typical to our culture. East and West, in this way, generate the intermingling of a cultural exchange where no hierarchy exists between the intellectual and the manual acts. It rather suggests the active participation to the collective gesture of a community that is able to transform the double extremism of globalization and tribalization into the creative position of the art object»[38].

Fra tutte le forme di gioco e le pratiche attivate da Stalker il *Laboratorio Boario* è stata l'esperienza più interessante intesa come sviluppo del tema della rigenerazione urbana. Come anticipato, tale

[37] A. S., *Indovina chi viene a pranzo*, Diario n° 50, dicembre 1999, in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n.n.

[38] A.B. Oliva, *The Flying Carper of Ararat/Stalker*, in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n.n. [tr. ns. La riuscita fusione culturale tra Oriente e Occidente, tra pensiero e creazione, tra figurazione e decorazione. Il gruppo di giovani architetti propone la questione politica dell'integrazione culturale come strumento per restituire alla comunità curda la propria memoria, recuperando al contempo per il gruppo stesso un ruolo concettuale, tipico della nostra cultura. Oriente e Occidente, in questo modo, generano la commistione di uno scambio culturale in cui non esiste gerarchia tra l'atto intellettuale e quello manuale. Si suggerisce piuttosto la partecipazione attiva al gesto collettivo di una comunità in grado di trasformare il doppio estremismo della globalizzazione e della tribalizzazione nella posizione creativa dell'oggetto d'arte].

progettualità si costruisce in sinergia con Villaggio Globale, nella prospettiva di creare un disegno per l'ex Mattatoio che fosse calato sulla realtà del luogo. Il CSOA aveva iniziato a sviluppare la sua idea del *Parco della Solidarietà*, in un linguaggio differente da quello degli architetti ma simile nella visione di costruire un luogo d'interazione per le comunità immigrate. L'idea del *Laboratorio* prende consistenza tra giugno e settembre del 2000 e si concentrava sulla volontà di realizzare una progettualità comune insieme agli abitanti dello spazio, con le diverse realtà e forme associative, nella prospettiva di avviare un piano di rigenerazione avente come scopo l'integrazione **[fig. 218]**. Dal *Laboratorio Boario* facevano parte complessivamente due progetti: il progetto *Boario Thermea* e l'ideazione del *Concorso internazionale di idee*[39]. Il primo si proponeva di mobilitare una «pratica urbana dell'ascolto e dell'accoglienza, dell'autorganizzazione e dell'autoproduzione, dell'interazione tra culture, della ricerca e della sperimentazione artistica, della convivialità e del gioco»[40]. Qui la proposta era quella di trasformare il grande spazio del Campo Boario in un luogo di aggregazione ispirato alla Roma classica, vedendo il Foro come un'agorà e predisponendo anche uno luogo dedicato ai laboratori delle arti e dei mestieri o al mercato ecosostenibile. Il *Concorso* si realizza invece con il patrocinio della Fondazione Olivetti, Villa Medici e l'Ambasciata di Francia, nella prospettiva di realizzare una mostra che sarebbe culminata a conclusione della "*call*" tra il 6 e 30 settembre. Per partecipare erano richiesti progetti che riflettevano in modo complesso sull'area, anche attraverso gli strumenti dell'architettura. Della giuria facevano anche parte Boeri, Nicolini, Massimiliano Fuksas, Franco La Cecla e altri architetti noti a livello internazionale. Si legge:

> «Il concorso venne lanciato nel giugno 2000 su internet, e trovò una grande risposta tanto da costituire il primo concorso di architettura su Roma completamente on-line. I 230 iscritti erano invitati a redigere un progetto che contribuisse a una riflessione sull'area dell'ex mattatoio di Roma, inteso come spazio pubblico della città, aperto alle culture e ai popoli del mondo, con l'obiettivo di ampliare il coinvolgimento e l'attenzione sia nei confronti di quest'area estremamente strategica e complessa per la città, sia sui temi della convivenza tra culture, incoraggiando lo studio e lo scambio tra professionisti, operatori e studenti di arte, architettura, ingegneria, urbanistica e paesaggio, di tutte le nazionalità»[41].

Senza decretare un piano di intervento formale, il concorso voleva porre al centro la realtà stessa del Campo Boario, capace di autorganizzarsi anche al di fuori delle logiche funzionali o di un nuovo impianto architettonico. Non si diede dunque seguito a interventi strutturali, preferendo assecondare una dinamica territoriale già spontaneamente in movimento. La finalità del gruppo era quella di

[39] Cfr. Intervista A. Perrotta, cit., **Annex C**.

[40] Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n.n.

[41] Cfr. ivi, p. n.n., il testo ha come titolo *Concorso d'idee per il Foro Boario*, firmato Concorso di idee per il Foro Boario indetto da Stalker per il *LABORATORIOBOARIO* (Laboratorio internazionale per la trasformazione degli spazi di confine). Coordinamento: S. Cioli, L. D'Eusebio, L. Romito Ricerche e studi: V. Romito, I. Rossi Doria Grafica e sito web: E. Berardi, F. Della Guerra, A. Iacovoni Foto e riprese video: R. Ottaviani, A. Innocenzi. Giuria: M. Fuksas, E. De Cecco, G. M. Doron, F. La Cecla, Y. Nasher, R. Nicolini, H. U. Obrist, S. Tischer, G. Tortosa, F. Zagari con il patrocinio della Fondazione Adriano Olivetti, Villa Medici e l'Ambasciata di Francia, p. n. n.

lavorare sull'autosufficienza dei processi in corso[42], che nel frattempo stavano contribuendo a ridefinire le dinamiche territoriali attraverso modalità di convivenza. Scrive anche Emanuela De Cecco:

> «Ancora oggi ogni tanto tocca sentire la voce di chi si sporge a dibattere sulla questione annosa delle discipline: ma è arte o architettura? Ma cosa fanno gli architetti che non progettano case, scuole e ospedali? Ancora? Ancora. Difficile ritrovarsi a tracciare linee di demarcazione quando non se ne ritrova il senso. Progettare il terreno per lo sviluppo delle relazioni tra soggetti eterogenei sembra di fatto una scommessa più urgente. Molti grandi architetti che in questi anni hanno firmato i più arditi progetti di musei d'arte contemporanea, oggi sono stati invitati a rivedere la disposizione degli spazi della moda. Ancora mattoni, ancora progetti, ancora piante, modelli e assonometrie. Tutto è finalizzato ad attirare l'attenzione dell'unico vero soggetto universale in circolazione che è il consumatore. Spazi per consumare che diventano spazi per stare. La minoranza vera è composta da chi cerca di confrontarsi criticamente con questa equazione. Il senso più profondo che personalmente intravedo a monte di tutto il lavoro svolto dagli Stalker ad Ararat è essere quanto più distanti possibile da questa sirena. Progettare e far vivere uno spazio dove si gioca una dimensione altra, non quantificabile, non commerciabile, non legata al consumo quanto piuttosto alla produzione di un bene immateriale quale l'accoglienza. Progettare uno spazio dove le diversità possano convivere pacificamente senza aver bisogno di omologarsi. Ragionare sull'utopia è il modo più efficace per fare emergere una visione sulla realtà»[43].

Come sottolinea anche De Cecco, il rapporto con i linguaggi dell'architettura apre a un nuovo contesto di pratiche e di paradigmi. Già dai primi anni Novanta è possibile delineare come l'esperienza artistica di Stalker sia stata costruita attorno alla ridefinizione dei luoghi pubblici attraverso interventi localizzati e intrapresi in una cornice a metà tra l'attivismo politico e questo nuovo spazio "di mezzo" delle discipline, ripensando i modelli dell'architettura al di fuori delle sue forme tradizionali. Allo stesso tempo l'immediatezza degli interventi insieme alla confluenza dinamica dei rapporti con il mondo dell'arte hanno contribuito nel rendere la traiettoria di Stalker un intreccio di contingenze, di spostamenti e di pratiche di autorganizzazione, capaci di rispondere in tempo reale alle mutazioni del territorio. Successivamente all'esperienza del Campo Boario, Stalker ha continuato a dialogare con diversi mondi e realtà, tra tutte con la comunità rom, per proseguire nel maturare uno stretto rapporto con gli ambienti della mobilitazione sociale e dell'impegno collettivo, a cui ancora oggi partecipa e contribuisce. Ad ogni modo, l'esperienza del Campo Boario ha rappresentato un *unicum* nella traiettoria artistica italiana, distinguendosi sia per l'ampio periodo di stanzialità, sia per la natura delle pratiche messe in atto attraverso una fitta trama di giochi, rapporti artistici e interazioni reali con i bisogni dell'area e delle realtà limitrofe. Inserendosi nel terreno dell'arte pubblica, Stalker ha quindi delineato una metodologia operativa che solo con il tempo è stata pienamente assorbita, e talvolta replicata anche nell'attivazione di reti locali in altre città. Ciò che rimane come lascito fondamentale di questa

[42] Cfr. Intervista a L. Romito, cit., **Annex C**.

[43] E. De Cecco, *Disciplina, discipline*, in Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, cit., p. n.n.

esperienza è l'idea di attivare processi senza intervenire con cambiamenti radicali a livello strutturale, ma promuovendo un approccio basato sull'osservazione dei fenomeni già in corso che ci permette, tutt'oggi, di guardare come il Campo Boario e il Mattatoio stiano ancora mutando. Come sottolinea lo stesso Romito:

> «Stalker ha lentamente trovato le modalità con cui operare e con cui collocarsi all'interno dei processi di trasformazione in atto, nel tentativo di non proporre un vero e proprio progetto partecipato, per come oggi lo si intende nelle sue peggiori inclinazioni, ma una modalità ludica capace di dare voce a tutta la complessità di cui quello spazio è portatore. [...] Il Campo Boario non ha bisogno né di opere d'arte né di architettura pubblica se pensati come lunghi di rappresentazione di una presupposta chiara identità. Le sue caratteristiche sono piuttosto l'incertezza, l'indeterminatezza e la sua capacità di autodefinizione, e la scommessa è che sia possibile produrre spazio pubblico a partire da questi elementi. [...]. Quella di Ararat è una meravigliosa esperienza collettiva che ancora potrebbe contribuire a disegnare un approccio innovativo alla rigenerazione dell'area del Campo Boario che purtroppo, [oggi] grazie ai fondi del PNRR, incombe come una spada di Damocle sul futuro di Ararat e dell'intero Campo Boario, della sua storia, dei valori e delle pratiche che ha espresso negli anni dell'abbandono istituzionale, rischiando così di cancellare realtà e memorie fondamentali per la costruzione di una città più accogliente e sostenibile»[44].

[44] L. Romito, *Ararat. Da Piazza Kurdistan a Largo Dino Frisullo*, cit., pp. 325-327.

Sezione IV. Applicazione sul campo delle tecnologie per la costruzione dell'archivio

Capitolo IX. Aspetti progettuali, dispositivi e protocolli

1. Analisi dello spazio

1.1. Perimetro di indagine, studio del territorio e della cartografia sociale

In questa *Sezione* si vuole riscostruire l'*iter* progettuale che ha guidato le fasi di studio sul campo finalizzate alla raccolta di testimonianze e all'analisi del *soundscape*, nella prospettiva di restituire e valutare la proposta di rigenerazione attraverso la costruzione dell'archivio dei suoni e della memoria orale. Coerentemente con gli obiettivi del progetto, il processo operativo è stato impostato su due assi complementari. Per prima cosa si vorrà introdurre l'ambiente fisico entro cui si è lavorato chiarendo come la dimensione spaziale sia stata esplorata attraverso un campo conoscitivo costruito tramite la presenza continua sul luogo e l'osservazione situata. In questa direttiva di ricerca, il Mattatoio viene considerato come un luogo attivo: un insieme di soglie, percorsi, vuoti, densità e microambienti in cui si intrecciano memoria industriale, usi contemporanei e performativi della rovina tra diversi ritmi e quotidianità. Il quadro di indagine è stato dunque costruito in modo pratico già a partire dalle prime ricognizioni. In una fase iniziale, l'analisi dello spazio è stata eseguita per procedere alla mappatura del territorio. Nel momento di studio preliminare, si è rivelato fondamentale comprendere come il complesso sia oggi abitato, attraversato, gestito e soprattutto quali soggetti interni contribuiscano alla produzione di memoria e di pratiche d'uso. Per tradurre queste osservazioni in uno strumento operativo e condivisibile, si è successivamente passati alla costruzione di una rappresentazione grafica che tenesse conto della attuale mappatura sociale. Dalla consultazione delle cartografie storiche sono emerse le forme e le funzioni originali[1] del complesso, avviando così una comparazione tra il ruolo antico degli edifici e i mutamenti avvenuti negli anni[2]. Si è inoltre individuato come la mappatura più aggiornata del Mattatoio e del Campo Boario fosse aggiornata alla seconda metà degli anni Novanta, ovvero prima del piano urbano PUOM e dell'ingresso delle istituzioni culturali. Questa evidenziava già un uso di natura prettamente associazionistico e autogestito scandito dalla presenza di più realtà informali e dalla rifunzionalizzazione dei locali come deposito di materiali. Uno schema più recente del Campo Boario è stato prodotto come prassi e metodologia di indagine artistica anche da parte di Stalker, in occasione degli interventi iniziati nel 1999[3], offrendo in tal modo una ricognizione sugli insediamenti e sulle prime forme di occupazione. Tuttavia, viste le evoluzioni che lo spazio ha subito negli ultimi venti anni, è apparso fondamentale provvedere alla costruzione di una nuova mappatura

[1] Le cartografie di matrice architettonica sono state catalogate in **AUT**, e sono disponibili al link: http://193.204.167.103/aut/?cat=5.

[2] Si rimanda a G. Franco, *Il Mattatoio di Testaccio a Roma. Costruzioni e trasformazioni del complesso dismesso*, cit., pp. 78-79.

[3] Si rimanda al *Paragrafo* precedente.

che tenesse conto dello stato attuale dello stabilimento nella sua immagine di polo culturale e delle attuali geografie interne. A partire da una base semplificata[4], si è proceduto alla compilazione di una cartografia realizzata sovrapponendo gli spazi architettonici con le attuali funzionalità declinate a seconda delle realtà insediate (istituzioni culturali, spazi formativi, realtà associative e comunitarie, attività e presidi)[5]. In questo caso, la pianta composta **[fig. XXII, tab. I]** ha evidenziando una rete di presenze diversificata che contribuisce a rendere il Mattatoio, ancora oggi, un territorio ricco con una molteplicità di funzioni e di attribuzioni. Successivamente, si sono indicate le singole realtà presenti nel polo e segnati in rosso i punti di accesso allo stabilimento. Da questa ricognizione sono emersi anche gli ambienti in via attuale di modifica o di riassegnazione (come il blocco che prima era occupato dalla Casa della Pace) in ridefinizione a causa del disegno della Fondazione e delle nuove previsioni, di cui tutte non sono ancora state rese pubbliche. Un ulteriore considerazione da esporre è relativa alla conformazione del Campo Boario. La mappa presenta, infatti, un territorio "vuoto" la cui gestione rimane aperta a diversi usi spesso veicolati dalla programmazione della CAE[6].

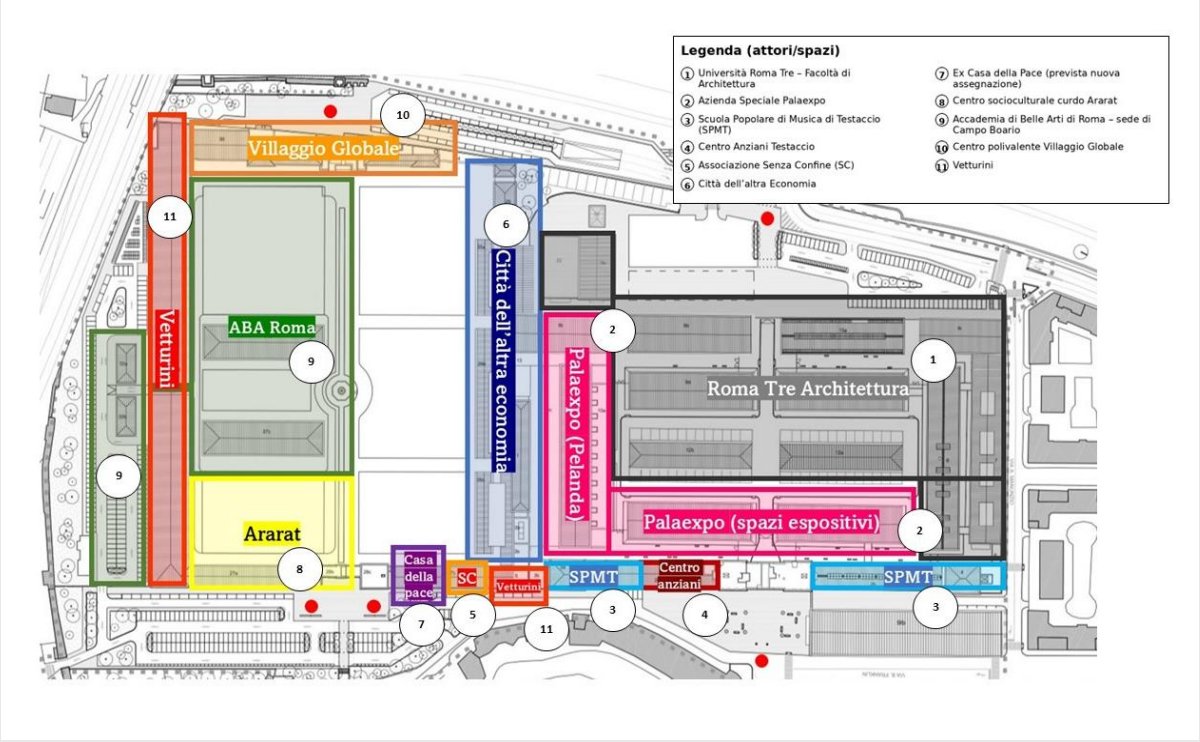


Figura XXII. Mappatura delle realtà presenti nell'ex Mattatoio di Testaccio, aggiornata al 2025. Realizzata da chi scrive per finalità didattiche e di studio.

[4] Si è usata la cartina realizzata dallo studio Arch. Desideri disponibile online.

[5] La mappa è stata realizzata senza seguire le proporzioni reali dello spazio ma solo indicando le attribuzioni in modo ideale.

[6] Tra questi anche usi temporanei se ne evidenziano alcuni legati al commercio e altri all'intrattenimento e al consumo.

L'impianto cartografico ha funzionato inoltre come matrice per le fasi successive della ricerca: in particolare per la selezione dei punti d'ascolto e di registrazione, permettendo di ancorare l'archivio e le registrazioni eseguite in presa diretta a luoghi concretamente praticati e a trasformazioni territoriali osservabili.

Schema degli attori presenti sulla mappa:
1 – Università degli Studi Roma Tre – Facoltà di Architettura
2 – Azienza Speciale Palaexpo (Pelanda e padiglioni espositivi
3 – Scuola Popolare di Musica di Testaccio (SPMT)
4 – Centro Anziani Testaccio
5 – Associazione Senzaconfine (SC)
6 – Città dell'Altra Economia
7 – Ex Casa della Pace
8 – Centro socioculturale curdo Ararat
9 – Accademia di Belle Arti di Roma nelle sedi distaccate di Campo Boario
10 – Centro Polivalente Villaggio Globale
11 - Vetturini

Tab. I. Mappatura delle realtà presenti nell'ex Mattatoio di Testaccio, aggiornata al 2025.

Da un punto di vista della registrazione degli "attori attivi", tale analisi è stata fondamentale per la comprensione dell'eredità culturale dello spazio. Infine, sulla base cartografica del complesso sono state evidenziate le realtà presenti contribuendo alla costruzione di un'immagine che non avesse solo uno scopo illustrativo ma che potesse funzionare anche da strumento di ricerca (di selezione dei luoghi, individuazione degli interlocutori, pianificazione delle fasi successive) utile a stabilire il quadro operativo per l'accesso alle fonti archivistiche e orali. Questa fase preliminare ha svolto quindi una doppia funzione rispetto ai processi di "rigenerazione sonora". Da un lato ha preparato il terreno per uno studio del *soundscape* ancorato ai luoghi e ai ritmi reali di fruizione e, dall'altro, ha consentito di impostare l'archivio sonoro non come raccolta astratta, ma come dispositivo localizzato, costruito in dialogo con l'ambiente. Per questi motivi, l'obiettivo primario dell'analisi è stato quello di individuare i soggetti che incidono sulla vita contemporanea del complesso in termini di gestione, uso e programmazione culturale. Dalla mappatura, si è prodotta una ulteriore schedatura[7] finalizzata a chiarire:

(i) Principali protagonisti coinvolti (artisti e personalità cardine per i processi di rigenerazione già avviati), utile per capirne gli aspetti e le evoluzioni,

(ii) Ricercatori con diverse competenze disciplinari (architetti, sociologi) che hanno prodotto/raccolto i materiali, per confrontare le ricerche già esistenti con quelle in corso,

[7] La scheda non si rende pubblica perché raccoglie informazioni sensibili come numeri di telefono o altri contatti.

(iii) Realtà associative presenti nel Rione che attivassero il dialogo con lo spazio e con il territorio (associazioni di quartiere, spazi gestiti dalla Sovrintendenza Capitolina, sedi di attività politiche[8]),

(iv) Testimoni storici del lavoro e della trasformazione del sito (principalmente ex operai) da coinvolgere nella produzione di interviste e fonti orali.

In questo senso, l'evoluzione del lavoro ha riguardato anche un'indagine sul territorio condotta in modo più ampio e approfondito, non limitandosi ai confini specifici dello stabilimento ma estendendosi alla comprensione di dinamiche e reti locali. La cartografia del complesso insieme alla schedatura delle realtà e degli attori coinvolti hanno infatti funzionato per ampliare l'indagine e organizzare una ricostruzione storico-critica[9] che evidenziasse l'uso delle pratiche artistiche e performative per i processi di rigenerazione. In questa prospettiva, l'analisi del luogo ha dunque guidato l'accesso alle fonti, avviato una corposa fase di analisi archivistica nei fondi del patrimonio pubblico[10], definito priorità di interlocuzione con i protagonisti del riuso e sostenuto il passaggio dalla lettura analitica dello spazio alla costruzione di un insieme di materiali per l'archivio sonoro.

1.2. Presentazione della ricerca agli spazi

Il passaggio dalle prime ricognizioni sul campo alla ricerca d'archivio (per quanto riguarda gli archivi presenti sul territorio[11] e gli archivi privati dei singoli protagonisti) è stato accompagnato da una fase di presentazione del progetto alle realtà coinvolte. Questo passaggio si è reso necessario per chiarire obiettivi, metodi e modalità di utilizzo dei materiali, nonché per rendere trasparente il senso del lavoro in relazione al contesto territoriale. In questa fase, la ricerca è stata descritta come un lavoro orientato alla costruzione di un archivio sonoro capace di intrecciare i due livelli: da un lato le sonorità urbane e ambientali raccolte attraverso pratiche di registrazione in *field recording*; dall'altro la costruzione di fonti orali per recuperare una memoria del Mattatoio e delle sue fasi di trasformazione. La presentazione della ricerca ha avuto una funzione importante anche per motivare l'apertura di archivi personali e avviare un contesto di fiducia indispensabile per la costruzione delle interviste, soprattutto in un territorio radicato – come quello del Testaccio – in cui la memoria coinvolge anche aspetti delicati legati, ad esempio, alla storia delle assegnazioni, alle pratiche autogestite e alle trasformazioni del luogo. È importante precisare che l'impianto della ricerca nasceva inizialmente in forma ancora astratta e come un possibile modello da estendere ai territori attraverso l'intermediazione dell'archivio inteso come dispositivo capace di mettere in relazione spazio, memoria e comunità. Proprio per questo, il lavoro sul

[8] In sostituzione del vecchio Comitato di quartiere, sciolto negli anni passati.

[9] Esposta nella *Sezione III* dell'elaborato.

[10] Indicizzata nell'elenco delle *Abbreviazioni*.

[11] Tra cui l'Archivio di Villaggio Globale, i nuclei della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, Senzaconfine, e quelli della Biblioteca delle Arti, Sezione Architettura "E. Mattiello" dell'Università Roma Tre.

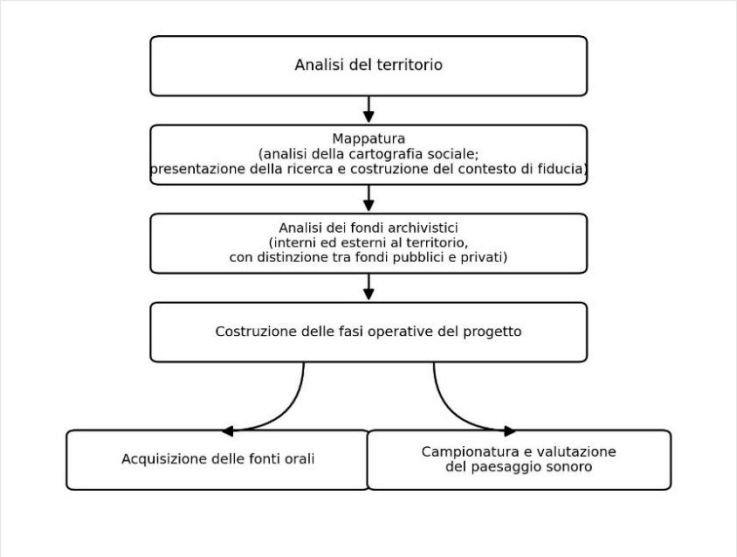


Figura XXIII. Grafico delle fasi di lavoro inerenti alla ricerca sul territorio.

campo ha avuto un ruolo decisivo nel trasformare l'idea in proposta operativa costruita con il luogo, attraverso il dialogo con chi lo abita e custodisce da più tempo. L'accoglienza positiva e l'adesione delle realtà presenti hanno reso concrete le ipotesi di lavoro, permettendo di individuare snodi, fratture e punti di svolta spesso poco leggibili nelle sole fonti ufficiali, garantendo contestualmente anche l'accesso a materiali, agli archivi pertinenti e instaurando preziosi percorsi di confronto[12]. La ricerca sui materiali d'archivio (per quanto riguarda il caso degli archivi privati) è stata impostata come un lavoro condiviso avente come finalità la contestualizzazione dei documenti e la comprensione dei processi di evoluzione dello spazio. Le fasi **[fig. XXIII]** hanno comportato l'individuazione dei referenti, la comprensione delle differenti modalità di consultazione e di reperimento dei materiali e, più in generale, la creazione di un terreno comune su cui lavorare per la realizzazione delle interviste.

2. Composizione dei materiali per l'archivio sonoro

2.1. Scelte e criteri per la formulazione delle interviste e per l'acquisizione delle fonti orali

A questo punto, la ricerca ha rivolto la propria attenzione verso la costruzione delle testimonianze orali come parte costitutiva dell'archivio sonoro. In questa prospettiva, la costruzione delle interviste è stata progettata in continuità con la mappatura e con l'analisi delle fonti. I materiali rintracciati sono stati necessari per informare le domande per distinguere due approcci differenti a seconda dei profili coinvolti. Sono stati così individuati i macro-gruppi di interlocutori, distinti dal rapporto che questi hanno avuto con lo spazio. Pertanto, i due profili equivalgono ai testimoni della fase industriale dello stabilimento e ai protagonisti delle trasformazioni culturali e dei modelli di riuso predisposti attraverso le pratiche artistiche e performative. Il primo macro-gruppo ha compreso gli ex dipendenti, con i quali si è avviata una conversazione principalmente orientata alla riattivazione della memoria del luogo come

[12] La ricerca è proseguita in dialogo con le comunità del luogo, in particolare con il Villaggio Globale e con la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, avviando modalità di lavoro condivise per il reperimento e la contestualizzazione dei documenti.

ambiente di lavoro e alla ricostruzione di un immaginario legato alla sua funzionalità produttiva. In tal caso, le interviste con gli ex operai sono state registrate in un perimetro limitrofo all'area di Testaccio, tra la zona del Mercato e l'area del Mattatoio. Anche per questa fase, la registrazione è stata preceduta da incontri conoscitivi finalizzati a chiarire intenzioni, modalità e finalità della conversazione, creando le condizioni minime di reciprocità necessarie allo svolgimento dell'intervista. Prima di individuare gli interlocutori con cui è stato possibile procedere alla registrazione, la ricerca ha comunque evidenziato un bacino di ex dipendenti significativamente più ampio rispetto a quello effettivamente incluso nelle interviste[13] e diverso per età anagrafiche[14]. Per questa occorrenza, sono state studiate delle domande guida rivolte alla casistica specifica, con lo scopo di aprire alle evocazioni di una memoria privata e più legata ad aspetti biografici. Il *focus* è stato quindi spostato sulle esperienze condotte all'interno dell'industria, soffermandosi su snodi tematici come l'ingresso in cooperativa all'inizio della carriera, su che ruolo ricoprivano all'interno dalla catena, su come era suddivisa e sui relativi vantaggi dati dal lavoro operaio (accesso alle case popolari, salario, etc.). Infine, si è richiesta testimonianza diretta sulla notizia della chiusura, nel tentativo di capire come fosse pervenuta. Tali linee guida sono sintetizzabili nelle seguenti domande:

(i) Quando ha iniziato a lavorare al Mattatoio?
(ii) Che ruolo ricopriva?
(iii) Come era suddivisa la catena di lavoro?
(iv) Perché era vantaggioso lavorare in Cooperativa?
(v) Si ricorda quando ha chiuso lo stabilimento? Come ha saputo la notizia?
(vi) Che lavoro ha fatto dopo la chiusura dello stabilimento?
(vii) È più entrato nel Mattatoio dopo la dismissione? Se sì, che sensazione le ha dato?
(viii) Ricorda qualche episodio particolare durante lo svolgimento delle attività lavorative?
(ix) Quale erano le impressioni acustiche? Che suoni si sentivano dentro e fuori i padiglioni?
(x) C'erano infortuni e quale era la pericolosità del lavoro?
(xi) Come descriverebbe gli anni trascorsi nel Mattatoio di Testaccio?

Lo schema, che ha funzionato principalmente come modello e canovaccio, è stato tuttavia seguito in forma marginale. L'andamento dell'incontro è stato prevalentemente guidato dalla memoria autobiografica, rispettando tempi più lenti, pause e digressioni proprie di una rievocazione soggettiva. Inoltre, in questo contesto, si è scelto di non forzare un ritmo "performativo" dell'intervista e di accogliere il linguaggio nella sua spontaneità, spesso segnato da cadenze linguistiche informali e da un registro più colloquiale. Perciò, la durata delle conversazioni è stata calibrata su tempi più contenuti

[13] È stato inoltre redatto un elenco di nominativi e contatti che non viene riportato nel testo.

[14] Sono stati rintracciati anche ex dipendenti mediamente più giovani, entrati in servizio nelle fasi prossime alla chiusura dello stabilimento. Tuttavia, non si è reso possibile concordare con loro un incontro e procedere alla registrazione, anche per la dispersione geografica degli stessi (alcuni rimasti a Testaccio, altri trasferiti in diverse aree di Roma e d'Italia).

rispetto alle altre, così da ridurre ogni possibile forma di affaticamento per l'intervistato. Il secondo macro-gruppo di interlocutori ha compreso invece i protagonisti del riuso: ovvero artisti e altre personalità che hanno contribuito in modo determinante alla storia della trasformazione del complesso. In tal caso la selezione è avvenuta secondo criteri legati all'arco temporale indagato nella *Sezione III* (ovvero dalla dismissione fino agli anni Novanta) e la conversazione ha assunto un taglio più puntuale sul piano della ricostruzione storica. Qui l'intervista è stata sostenuta dall'analisi dei materiali e dei documenti raccolti nel corso della ricerca, che hanno contribuito a circostanziare passaggi, verificare snodi, chiarire dinamiche e cronologie spesso poco accessibili senza una mediazione diretta. A partire dall'analisi dei documenti presenti nei rispettivi archivi, sono state costruire delle schede cronologiche informali, radunando i principali meccanismi ed eventi promossi per una resinificazione dello spazio ex industriale. Nella maggior parte dei casi, le schede riassuntive sono state condivise con gli interlocutori e i materiali sono stati tematizzati insieme prima dell'intervista. Solo in seguito si sono costruite le domande. Anche in questo caso, una traccia sintetica dei principali snodi è stata anticipata agli intervistati per concordare l'agibilità degli argomenti e chiarire il quadro della ricerca. L'intervista è stata infine registrata come ultimo passaggio di questo processo e ha avuto una durata indicativa di circa un'ora o un'ora e mezza. Dunque, la conversazione non è stata impostata come raccolta estemporanea di testimonianze, ma come esito di un processo progressivo di costruzione e riorganizzazione delle diverse fonti, sempre realizzato in dialogo con le realtà del luogo. Operativamente, le fasi che hanno preceduto l'intervista sono riassumibili in un processo di lavoro **[tab. II]** nato dall'analisi dei materiali d'archivio ed evoluto fino al momento della registrazione. Il seguente approccio si è rivelato particolarmente funzionale nell'attivare un dialogo di confronto e verificare lacune tematiche o cronologiche da coprire per rendere coerente la sequenza degli eventi, specialmente nel caso di materiali privati che spesso risultano frammentati.

Schema delle fasi di lavoro propedeutiche alla registrazione delle interviste:
1 – Consultazione degli archivi e analisi dei materiali
2 – Selezione dei documenti, costruzione di schede cronologiche e linee guida
3 – Discussione dei materiali e relativa contestualizzazione
4 – Costruzione delle domande per gli intervistati
5 – Condivisione dei temi e della sezione dei materiali
6 – Registrazione dell'intervista
7 – editing

Tab. II. Schema di sintesi per la costruzione delle interviste

2.2. Tecnologie integrate per le interviste

Da un punto di vista relativo alla strumentazione adottata, per la conduzione delle interviste orali è stato impiegato un registratore vocale digitale Sony ICD-PX240, dotato di microfono monoaurale (capsula ~6 mm, omnidirezionale). La scelta di utilizzare un dispositivo dedicato è stata motivata

dall'esigenza di ottenere una resa più controllata e una qualità audio più definita, mentendo anche e una gestione più affidabile della sessione rispetto all'impiego esclusivo del registratore integrato nel dispositivo mobile. In parallelo, al fine di ridurre il rischio di anomalie tecniche o perdite di dati, è stata comunque avviata una registrazione secondaria mediante il registratore portatile e integrato dello *smartphone*. Questo doppio riscontro ha funzionato per assicurare una sicurezza maggiore nel momento dell'acquisizione dei dati. Tuttavia, i *file* audio inseriti nell'archivio rimangono quelli acquisiti tramite lo strumento primario (Sony ICD-PX240) che è risultato efficiente per lo svolgimento delle attività di ricerca. Dopo la sessione di registrazione i documenti sonori sono stati trasferiti sul PC ed estratti nel loro formato .mp3. A questo punto i materiali originali vengono salvati con processi di archiviazione in *cloud* e *hard disk*, per mantenerne al meglio la conservazione in una doppia modalità. In conclusione, l'*editing* si è rivelato un passaggio fondamentale per rendere le interviste più fruibili e coerenti, intervenendo in modo non invasivo sulla traccia al fine di ripulire il discorso da elementi accessori (avvii e chiusure non pertinenti, interruzioni tecniche, pause prolungate o passaggi delicati su temi più privati), senza alterare il contenuto informativo delle risposte. Per questa fase si è scelto di utilizzare il programma base di Microsoft Clipchamp che, pur essendo un *software* pensato prevalentemente per il video, è risultato adeguato alla gestione dell'audio e, soprattutto, rispondeva a criteri operativi di accessibilità necessari per questa modalità di revisione dei materiali (strumento gratuito, facilmente reperibile, intuitivo e gestibile senza competenze tecniche specifiche). Un ulteriore motivo relativo alla scelta del programma è legato alla gestione delle sessioni di lavoro poiché l'*editing* non è stato svolto in un'unica occorrenza, ma in più momenti distribuiti. Il programma ha offerto la possibilità di lavorare direttamente su un *cloud* esterno legato all'account-utente e garantire una conduzione del lavoro con un sistema di salvataggio automatico che ha permesso di proseguire in sessioni successive e mantenere invariato lo stato di avanzamento, con un evidente beneficio in termini di fluidità e gestione del tempo. Al termine del processo è stata esportata una versione editata della registrazione e successivamente archiviata nel *drive* dell'archivio dei suoni della memoria orale **[Annex C]**.

2.3. Tecnologie integrate per la campagna di misurazione *soundscape*

Per le registrazioni sul campo – ovvero, per il processo di ricerca legato all'analisi sul *soundscape* – sono stati adottati gli strumenti e i metodi pertinenti con i sistemi di misurazione binaurale condotti secondo le campagne[15] normate dalle procedure ISO, in coerenza con le aperture multidisciplinari portate dagli studi più recenti che integrano competenze disciplinari scientifiche provenienti dal campo dell'ingegneria acustica[16]. Infatti, l'impiego delle tecnologie di registrazione binaurale risponde

[15] Termine tecnico che si utilizza negli studi di psicoacustica per indicare la fase di acquisizione dei suoni e di valutazione dei parametri.

[16] Cfr. U. Ruiz Arana, *Urban Soundscapes*, cit.



Figura XXIV. Microfono binaurale HA-BSU attivo durante le fasi di raccolta audio realizzate nel Mattatoio, marzo 2025.
Documentazione realizzata nell'ambito del laboratorio condotto insieme all'Azienda Speciale Palaexpo, fotografia di Francesca Rachele Oppedisano.

tipicamente a due esigenze complementari: da un lato quella di documentare fedelmente un contesto in condizioni reali e creare un *database* di suoni; dall'altro realizzare, se necessario, un'analisi tecnica dei campioni secondo parametri oggettivi e misure comparabili. La tecnologia adottata come riferimento per le pratiche di registrazione in *field recording* è stata la testa binaurale della casa Head Acoustics[17] nel modello BSU (HA-BSU) **[fig. XXIV]** ovvero uno strumento di acquisizione microfonale per campionature standardizzate. Nel modello, i due microfoni (destro e sinistro) sono collocati in corrispondenza delle cavità auricolari, generando una traccia a due canali che conserva differenze acustiche separate in livelli utili alla ricostruzione della scena sonora in fase del riascolto in cuffia e dell'analisi dei dati. A differenza di una registrazione monofonica, che riduce l'ambiente sonoro a un'unica traccia, questa specifica tipologia di microfono consente di mantenere separate le acquisizioni e allo stesso tempo restituire un'immagine percettiva (in fase del riascolto in cuffia) che rende il suono localizzabile nello spazio in relazione alle proprie sorgenti. La geometria della testa e la configurazione volumetrica del modello contribuiscono inoltre a rendere la ripresa più realistica. Infatti, il dispositivo intercetta anche gli effetti che la presenza del corpo introduce nel campo sonoro come le schermature, le riflessioni ed altri fattori fisici che incidono sulla percezione e che, in una registrazione non binaurale, tendono a non affiorare.

Nella fase iniziale di valutazione e di comparazione tra le diverse tecnologie è stata valutata anche una configurazione alternativa basata sull'ausilio di un registratore Zoom H1n VP e cuffie microfonali binaurali Roland CS-10EM, che corrispondono alla tipologia dei microfoni *in-ear* collegati a un *recorder* portatile. Questa soluzione è stata considerata per la sua leggerezza e facilità d'impiego, ma non è stata adottata come assetto principale. La scelta di privilegiare la testa binaurale BSU è stata motivata da due ordini di ragioni. In primo luogo, per una questione di resa e di controllo delle fasi di registrazioni, riducendo l'incidenza di variabili individuali o di posizionamento tipiche delle soluzioni indossabili[18]. In secondo luogo, per la disponibilità di un campione integrato di accessori (*software*, strumenti di produzione e di analisi) che hanno contribuito a rendere coerente e valido il processo di registrazione.

[17] Per chiarire gli aspetti tecnici si rimanda al sito: https://www.head-acoustics.com/.

[18] Per assicurare stabilità la testa binaurale viene solitamente usata ad altezza media, montata su un cavalletto, così da mantenere costante il suo posizionamento durante le fasi di registrazione.

Oltre alla componente di ripresa, il microfono HA-BSU è accompagnato da un *set* di accessori e strumenti della stessa casa madre, progettati per lavorare in compatibilità con il formato .hdf, facilitando la gestione dei *file* e le successive elaborazioni coerenti con l'analisi *soundscape*. In altri termini, l'adozione dello strumento non risponde soltanto a un criterio relativo alla qualità audio, ma a una logica di coerenza tra acquisizione e trattamento dei dati, garantendo anche la compatibilità con gli strumenti tecnici di analisi. Prima dell'avvio dei processi di misurazione acustica *in situ*[19], sono state condotte registrazioni di prova in laboratorio presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Università Roma Tre, nella collaborazione di Tommaso D'Orazio[20] . Le analisi preliminari hanno permesso di verificare il corretto funzionamento della strumentazione, individuare eventuali interferenze tecniche e ottimizzare la configurazione operativa (posizionamento, orientamento, gestione delle sessioni) da adottare nell'ambito del lavoro sul campo. A completamento della campagna, le tracce binaurali prodotte sono trasferite e analizzate con il software *ArtemiS Suite* di HEAD Acoustics (Head Acoustics GmbH, ArtemiS Suite, versione 15.2) nella finalità ultima di estrarre e calcolare i parametri acustici. Solo in seguito le tracce audio sono state convertite dal formato .hdf a .mp3 e inserite nel *drive* dell'archivio sonoro.

3. Campionatura e analisi del paesaggio sonoro attraverso gli strumenti della *soundwalk* e dei questionari standardizzati

3.1. Strumenti (*soundwalk* e questionari)

Nell'ambito di questo processo di ricerca, si è scelto di adottare la *soundwalk* come strumento operativo privilegiato della campagna di rilevazione. Tale metodologia ha consentito di osservare il paesaggio sonoro in condizioni ambientali reali, garantendo una flessibilità di movimento lungo il percorso prestabilito con lo scopo di raccogliere valutazioni comparabili tra più punti di ascolto dello stesso spazio urbano. La procedura standardizzata[1] e l'aderenza alle normative ISO 12913[2] hanno complessivamente garantito una validità scientifica accurata orientando l'analisi attraverso la presenza diretta nel luogo di lavoro. In tal senso, come già si accennava[3], la pratica della camminata non ha coinciso con la sola l'indagine percettiva, ma ha risposto ad una sequenza ordinata di azioni (spostamento, sosta, ascolto, campionatura, valutazione dell'ambiente acustico), limitando la possibile

[19] Questi saranno enucleati nel *Paragrafo* successivo in tutte le loro fasi.

[20] La ricerca di D'Orazio riporta il titolo *Ottimizzazione Acustica degli Spazi Culturali e Performativi: Un Approccio Sostenibile* ed è stata svolta nell'ambito del presente corso di Dottorato (XXXVIII ciclo), su supervisione della Prof.ssa C. Guattari.

[1] Cfr. J. L. Drever, *Listening ad Methodological Tools: Sounding, Soundwalking, Methods*, in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, cit., pp. 599-613.

[2] In particolare, la ISO/TS 12913-2:2018 costituisce il riferimento principale per l'impostazione sul campo, poiché definisce le modalità di raccolta dei dati percettivi (tra cui questionari, interviste e *soundwalk*) e i requisiti minimi di documentazione del contesto di rilevazione.

[3] Si rimanda al *Paragrafo* sulle *sonic methodologies*.

dispersione causata da approcci non normati. L'attività è stata sostenuta dalle indicazioni funzionali alla conduzione di un gruppo di lavoro collettivo ed eterogeneo e alla riduzione di interferenze durante l'ascolto situato[4]. La scansione dell'itinerario in più punti di sosta (*spot*) **[tab. III]** ha articolato le sessioni in una successione progressiva, consentendo di leggere le variazioni del *soundscape* come fenomeno distribuito nello spazio.

Suddivisione delle postazioni di ascolto:
Spot 1 – Ingresso in Piazza Orazio Giustiniani
Spot 2 – Facoltà di Architettura Roma Tre
Spot 3 – Uscita carrabile su Largo Giovanni Battista Marzi
Spot 4 – Area esterna Città dell'Altra Economia
Spot 5 – Ingresso da Largo Dino Frisullo, area interna retrostante la Città dell'Altra Economia
Spot 6 – Ingresso la Pelanda

Tab. III. Sintesi delle fasi di lavoro preliminari alla *soundwalk* per la costruzione di un percorso orientato.

Schema delle fasi di lavoro per la realizzazione della *soundwalk*
1 – Scelta tecnica dello strumento e confronto delle tecnologie
2 – Prova in laboratorio
3 – Sopralluoghi
4 – Ideazione del percorso della camminata d'ascolto attraverso gli *spot*
5 – Costruzione di una mappa da condividere con i partecipanti dell'attività

Tab. IV. Sintesi delle fasi di lavoro preliminari alla *soundwalk* per la costruzione di un percorso orientato.

In questa direttiva, la finalità di collocare le procedure di analisi all'interno delle indicazioni operative fornite dalla serie ISO 12913 ha conferito un'impostazione replicabile su diversi ambienti e contesti, costruendo un quadro comparativo. Le fasi preliminari alla conduzione della campagna di misurazione sono state precedute da una serie di sopralluoghi condotti con D'Orazio tra giugno e luglio 2024. Questi sono stati necessari per costruire il percorso da proporre durante la camminata determinandone l'itinerario. Durante i sopralluoghi, si sono dunque evidenziati quali tratti del paesaggio acustico dell'ex Mattatoio risultassero più suggestivi e rilevanti sotto il profilo della qualità sonora e della varietà delle sorgenti, con particolare attenzione alla compresenza di rumori naturali e antropici. Inoltre, nel corso delle ricognizioni lo spazio è stato attraversato con l'obiettivo di individuare

[4] Cfr. L. Drever, *Listening ad Methodological Tools: Sounding, Soundwalking, Methods,* cit., pp. 599-613.

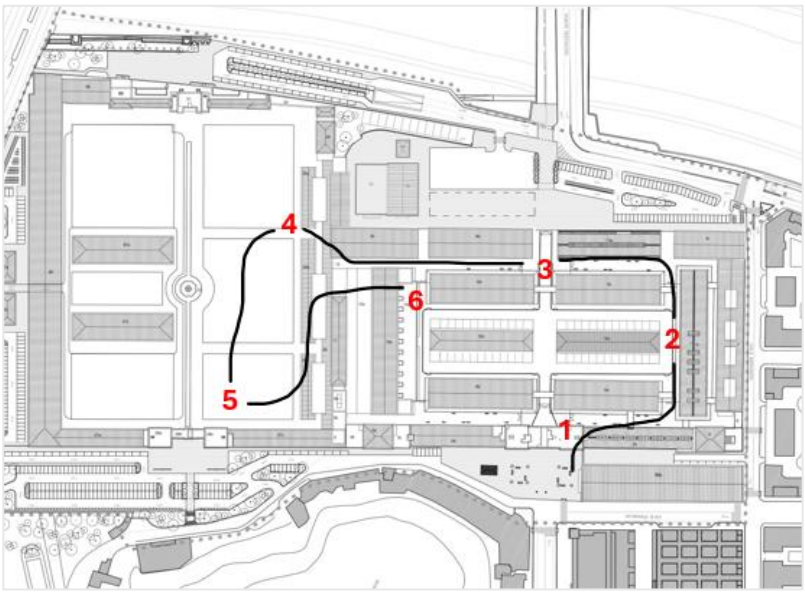


Figura XXV. Itinerario della *soundwalk* svolta presso il Mattatoio, marzo 2025. Documentazione realizzata nell'ambito del laboratorio condotto insieme all'Azienda Speciale Palaexpo.

una pluralità di punti d'ascolto a cui associare le fasi di registrazione, scelti con lo scopo di coprire quasi tutto il complesso nella sua vastità e molteplicità di forme[5]. La distribuzione ha tenuto conto della presenza degli accessi principali, delle aree interne destinate ad attività culturali e di aggregazione, nonché delle zone di connessione tra i padiglioni. Tale collocazione ha permesso infine di includere contesti sonori eterogenei come l'esposizione al traffico veicolare, o a suoni con sorgenti differenziate. La logistica del percorso è stata quindi pianificata per garantire accessibilità, fluidità e tempi di permanenza simili in ciascuna stazione o *spot*. Solo in seguito è stato segnato l'itinerario e restituito graficamente in una mappa **[fig. XXV]**. Anche questa ulteriore fase può essere restituita in una successione ordinata di valutazioni e scelte **[tab. IV]** tese a evidenziare la costruzione dell'attività nel suo insieme di protocolli e procedure.

Un ulteriore strumento adottato in questo contesto è stato il questionario standardizzato. Anche il *form* è stato strutturato secondo criteri normati dalle indicazioni ISO, così da garantire tracciabilità e uniformità della procedura. Essi costituiscono il principale strumento di raccolta delle impressioni acustiche nei contesti di analisi localizzata e comparata, traducendo le informazioni individuali di matrice percettiva in dati strutturati. La costruzione del questionario è stata identificata nell'articolazione in quattro macroaree di richiesta da compilare in forma chiusa, basate su scale qualitative di diversi valori e scelte multiple, come la scala semantico-differenziale o la scala Likert. Le scale Likert (a 5 o 7 punti) rappresentano la soluzione più diffusa per misurare il grado di accordo o di disaccordo in dati numerici ordinati. Per la valutazione di attributi qualitativi contrapposti – come, ad esempio, i livelli di valutazione polarizzati (piacevole/spiacevole, o calmo/caotico) – vengono impiegate invece le scale semantico-differenziali, che oppongono un insieme di estremi per avere un giudizio e una preferenza di valori. Alle domande chiuse è stata affiancata una sezione libera, ideata per la verifica di impressioni personali o suggestioni spontanee (parole chiave, appunti, annotazioni), da utilizzare in aggiunta al quadro normativo, senza tuttavia considerare questa parte lo strumento primario per

[5] Sono stati scelti spazi che consentissero anche di lavorare in sicurezza e di permettere al gruppo di lavoro una conduzione agiata delle fasi di raccolta e di campionatura, escludendo spazi con terreno discontinuo o poco agibili (ad esempio come quelli in prossimità della sponda del Tevere).

l'analisi, che invece rimane ancorata alle linee guida. Questo spazio ha consentito ai partecipanti di esprimere percezioni più individuali, impressioni soggettive o aspetti contestuali non immediatamente traducibili in valori numerici, fornendo un contributo utile all'interpretazione complessiva dei risultati. Le domande aderenti alla normativa hanno previsto invece un indirizzo logico-sequenziale. Questo inizia con l'individuazione delle principali sorgenti acustiche, per poi arrivare all'attribuzione degli elementi qualitativi, seguiti dal giudizio complessivo e dalla valutazione sull'appropriatezza del paesaggio sonoro per quello specifico contesto. L'ordine è stato guidato secondo una sequenzialità riproposta per ogni punto di ascolto, in modo da compilare un quadro di valutazione chiaro e quanto più esaustivo. La strutta del questionario corrisponde alla seguente impostazione:

(i) Una valutazione dell'udibilità/dominanza di diverse categorie di sorgenti sonore (traffico veicolare, suoni dominanti, suoni naturali), espressa su scala ordinale a cinque livelli, da "assolutamente non udibile" a "completamente dominante";
(ii) Un giudizio complessivo sul paesaggio sonoro, su una scala che va da -2 ("molto scarso"), a 0 (neutralità), a 2 ("molto buono");
(iii) Una valutazione dell'appropriatezza dell'ambiente sonoro rispetto al luogo, di nuovo su scala a cinque livelli da "assolutamente non appropriato" a "perfettamente appropriato";
(iv) Una descrizione qualitativa dell'esperienza attraverso coppie di descrittori bipolari (ad es. piacevole/spiacevole, calmo/caotico, vivace/stabile, monotono/dinamico), valutate su scala a cinque valori.
(v) Domanda aperta mirata a raccogliere impressioni percettive estemporanee

Alle domande sono stati successivamente associati i gradi preferenza sulle diverse scale a seconda delle richieste lineari sviluppate su modello del quadro normativo ISO **[tab. V]**.

Sezione	**Contenuto**	**Categorie**	**Scala di risposta**
Identificazione delle sorgenti sonore	Udibilità di diverse categorie di suoni	Traffico veicolare, suoni antropici, suoni naturali, altri suoni	Scala ordinale (0-4: da "non udibile" a "domina completamente")
Attributi qualitativi	Giudizio tramite descrittori bipolari	Piacevole/spiacevole, calmo/caotico, vivace/stabile, monotono/dinamico	Scala semantico-differenziale (da -2 "fortemente in disaccordo" a +2 "fortemente d'accordo"
Valutazione complessiva	Giudizio globale sulla qualità sonora	*Come descriveresti complessivamente il paesaggio sonoro?*	Scala semantico-differenziale (da -2 "molto scarso" a +2 "molto buono"
	Giudizio di appropriatezza	*Ritieni appropriato l'ambiente sonoro rispetto al luogo?*	Scala Likert (0-4: da "non appropriato" a "perfettamente appropriato"

Osservazioni aggiuntive	Domanda aperta	*Altre suggestioni derivate dalla tua percezione personale*	Risposta libera

Tab. V. Schema del questionario e delle relative scale di valutazione.

In conclusione, le risposte ai questionari sono state analizzate integrando i dati oggettivi della raccolta audio alle percezioni soggettive dei partecipanti, sommando gli aspetti derivati dalla misurazione acustica a quelli connessi alla percezione delle diverse sorgenti e impressioni acustiche[6].

3.2. Acquisizione dei dati attraverso un approccio multidisciplinare al *soundscape*

Per avviare le fasi di ricerca e di raccolta dei suoni da inserire nel progetto d'archivio, è stato realizzato un laboratorio che potesse mettere in dialogo le pratiche di sperimentazione sonora con i punti di tangenza aderenti alla disciplina dell'ingegneria acustica. Anche questo lavoro è stato condotto insieme a D'Orazio, con cui si è collaborato secondo finalità comuni per la realizzazione di una parte della ricerca. Pertanto, l'impianto metodologico ha adottato una prospettiva interdisciplinare, integrando contributi legati allo studio del *soundscape* e alle ecologie dell'ascolto. In questo contesto si è dunque condotta la *soundwalk* insieme alla relativa compilazione dei questionari, grazie ai quali i partecipanti (in tutto 24) hanno espresso le loro valutazioni in merito alla percezione acustica e ambientale. L'obiettivo centrale è stato quello di avviare una caratterizzazione psicoacustica dello spazio ex industriale del Mattatoio e descriverne il paesaggio sonoro mediante parametri analitici quanto più accurati, procedendo contemporaneamente a comporre una gamma di registrazioni da inserire nel progetto d'archivio e da analizzare secondo i parametri fisici. Il laboratorio ha avuto la finalità complessiva di creare le condizioni di partecipazione necessarie per la conduzione della campagna, rappresentando così un ulteriore strumento per l'analisi. Per attivare il coinvolgimento degli studenti si è presentata la ricerca attraverso il coordinamento con specifici contesti didattici. Sono stati coinvolti il corso di *Arte e Musica nel XX secolo* della Prof.ssa Lara Conte (che ha ospitato il laboratorio all'interno della propria programmazione), il corso *Analisi e didattica dell'interpretazione musicale* del Prof. Luca Aversano, nonché i dottorandi (dei cicli XXXVIII, XXXIX e XL) del corso in *Culture, Pratiche e Tecnologie del Cinema, dei Media, della Musica, del Teatro e della Danza*. Parallelamente, è stata coinvolta la Prof.ssa Claudia Guattari, che ha dato il supporto tecnico necessario e messo a disposizione le attrezzature per la raccolta e la registrazione dei dati sonori, concesse dal Dipartimento di Ingegneria dell'Università Roma Tre. In fase preliminare, l'iniziativa è stata presentata all'interno dei corsi al fine di illustrare obiettivi, metodi e modalità di partecipazione, favorendo l'adesione informata degli studenti. Durante le presentazioni in aula, ai partecipanti è stato richiesto di formalizzare l'iscrizione

[6] I risultati dell'analisi analizzati da D'Orazio sono inseriti in **Annex D**, Scheda 1. Nella Scheda 2 sono invece riportate le risposte ai questionari.



Figura XXV. Svolgimento delle attività per l'analisi *soundscape*, marzo 2025. Documentazione realizzata nell'ambito del laboratorio condotto insieme all'Azienda Speciale Palaexpo, fotografia di Francesca Rachele Oppedisano.

tramite la scansione di un *QR code*, predisposto per la raccolta di informazioni anagrafiche di base (dati essenziali utili all'organizzazione o parametri utili alla valutazione scientifica comparata). Il laboratorio si è svolto il 25 marzo 2025 presso gli spazi del Mattatoio e della Pelanda, grazie anche al supporto e all'organizzazione dell'Azienda Speciale Palaexpo. L'ente si è reso infatti favorevole ad accogliere l'iniziativa e a mettere a disposizione gli spazi, individuando nel Teatro 2 la sede operativa del laboratorio. Tale disponibilità ha consentito di disporre di un luogo stabile di appoggio e coordinamento per l'intera giornata. Il teatro ha funzionato perciò da base logistica e organizzativa a supporto della fase esterna di rilevazione. Nel suo insieme, l'attività è stata strutturata in tre fasi principali. La prima è stata relativa alla contestualizzazione teorica delle ricerche e alla presentazione della giornata. La seconda fase ha invece previsto la realizzazione della *soundwalk* nelle modalità esposte in precedenza. Infine, a conclusione del percorso, si è cercato uno spazio di confronto con i partecipanti per discutere delle loro impressioni e suggestioni. La prima fase dell'attività è stata realizzata all'interno del teatro **[fig. XXV]** ed ha avuto durata di circa un'ora. Anche in questa occorrenza, prima dell'inizio del laboratorio ai partecipanti sono stati distribuiti fogli contenenti tre *QR code* con dei materiali a sostegno delle diverse fasi dell'attività. Il primo rimandava nuovamente all'iscrizione qualora non fosse già stata eseguita, il secondo alle *slide* impiegate per l'introduzione teorica e contestuale, il terzo al *Google Form* per la compilazione dei questionari *standard* da compilare esternamente in prossimità degli *spot* e in occasione della *soundwalk*. Gli interventi teorici sono stati accompagnati da alcune slide show **[fig. XXVI]** scaricabili tramite il secondo collegamento, finalizzate a presentare lo spazio, ad accennare alla storia luogo e offrire alcuni esempi di esperienze artistiche basate sulla campionatura sonora e la pratica dell'ascolto situato. Questa prima introduzione teorica è stata necessaria per offrire uno sguardo sulla dimensione sonora degli spazi da due prospettive complementari: da un lato un'impostazione umanistica, connessa alle pratiche artistiche e alla rigenerazione urbana, dall'altro un'impostazione scientifica e ingegneristica, centrata sulla descrizione fisica del fenomeno sonoro e sulla sua valutazione estetica.

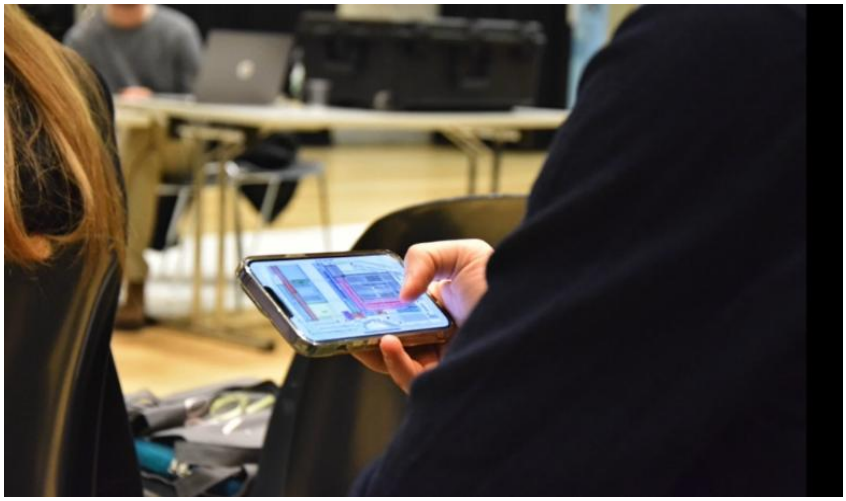


Figura XXVI. Svolgimento delle attività per l'analisi *soundscape*, marzo 2025. Documentazione realizzata nell'ambito del laboratorio condotto insieme all'Azienda Speciale Palaexpo, fotografia di Francesca Rachele Oppedisano.

Dal versante storicoartistico, il laboratorio è stato esplicitato come parte integrante della ricerca di Dottorato nella prospettiva di mettere in relazione spazio, memoria e comunità. I materiali da campionare sono stati dunque presentati come elementi destinati alla costruzione dell'archivio sonoro in cui la dimensione del paesaggio acustico e quella dell'oralità concorrono a descrivere trasformazioni urbane e pratiche di riuso. In questa cornice è stata richiamata, in forma sintetica, la traiettoria storiografica del complesso (dalla piena funzionalità industriale fino alla dismissione del 1975 e alle successive stratificazioni culturali e performative), evidenziando come il Mattatoio sia divenuto teatro di esperienze e di pratiche collettive. La riflessione sull'ascolto è stata proposta come pratica non solamente inerente al "sentire" l'ambiente, ma anche come canale per entrare in relazione con chi lo abita e lo racconta. Dal punto di vista connesso alla disciplina dell'ingegneria acustica, l'intervento di D'Orazio ha invece introdotto il suono come fenomeno fisico (ovvero come onda meccanica che richiede una sorgente e un mezzo di propagazione), chiarendo alcune grandezze fondamentali (frequenza, ampiezza/pressione sonora, velocità di propagazione) e mostrandolo nella sua fattispecie di fenomeno misurabile. Qui sono stati richiamati concetti utili a comprendere la valutazione percettiva del paesaggio sonoro (soglia di udibilità, mascheramento, localizzazione spaziale, percezione del timbro), sottolineando come gli ambienti con livelli sonori comparabili possano essere vissuti in modo diverso a seconda del contesto e delle aspettative. Entrambe le prospettive disciplinari hanno sottolineato l'idea di un ascolto attivo basato sulla percezione soggettiva e affettiva, trovando punti di contatto poi declinati secondo direttive disciplinari opposte ma reciproche. In questa circostanza è stata anche mostrata l'attrezzatura e il funzionamento del microfono binaurale HA-BSU. Si è altresì illustrato il grafico delle *waveforms* **[fig. XXVII]** che evidenzia la raccolta dei suoni dalle due direzioni orizzontali, destra e sinistra. Inoltre, sono state date le linee guida per lo svolgimento della *soundwalk*, spiegando modalità di interazione, comunicazione e funzionalità dei questionari. A partire queste direttive, è stata introdotta la fase di operatività sul territorio e lo strumento della camminata come mezzo privilegiato, utilizzabile tanto in ambito artistico quanto scientifico.

Nella seconda fase del laboratorio i partecipanti hanno quindi preso parte alla passeggiata lungo il percorso articolato nelle sei postazioni di ascolto individuate durante i sopralluoghi e segnate nella

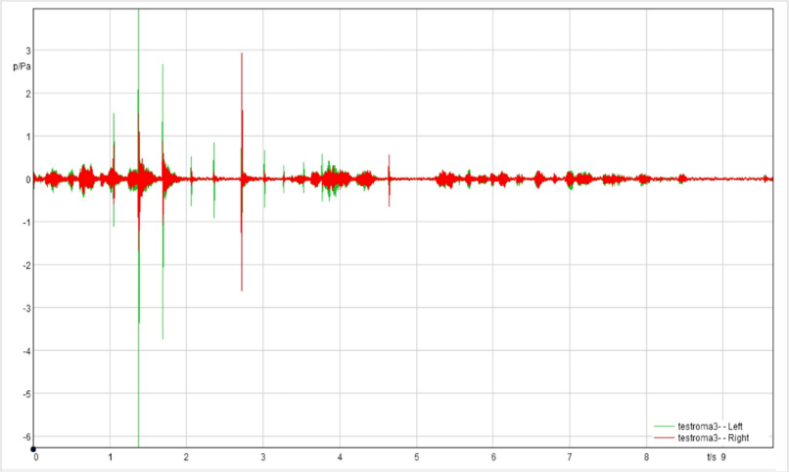


Figura XXVII. Grafico delle waveforms nella doppia articolazione di canale destro (*left*) e sinistro (*right*).

mappa. Solo in corrispondenza delle soste è stata avviata la registrazione in presa diretta mediante microfono binaurale avvenuta contestualmente alla compilazione dei questionari. Durante l'intero svolgimento della *soundwalk*, la registrazione è stata monitorata in tempo reale tramite il *software ArtemiS Suite*[7] che ha consentito la calibrazione iniziale, il controllo costante dei livelli di acquisizione e la validazione immediata della qualità del segnale. Durante lo svolgimento del percorso, la testa binaurale era stata collegata a un *computer* portatile dedicato, così da gestire in tempo reale la registrazione e mantenere un controllo continuo sul processo digitale di acquisizione. Il dispositivo è stato montato su un treppiede regolabile e posizionato ad un'altezza media di circa 1,60 m, in linea con le indicazioni presenti in letteratura e normate dalle indicazioni ISO. In ciascuno *spot* il microfono viene collocato in prossimità dei partecipanti e orientato frontalmente. La contemporaneità dell'acquisizione audio condotta insieme ai questionari ha adeguatamente consentito di mettere in relazione le misure audio con le valutazioni soggettive, rafforzando la coerenza metodologica nell'integrazione dei dati e favorendo la replicabilità del protocollo **[tab. VI]**.

Sezione	**Specifica**
Strumentazione principale	Testa binaurale BSU (Head Acoustics)
Microfoni	Omnidirezionali miniaturizzanti, integrati nei condotti auricolari
Collegamento	Connessione diretta a PC portatile
Software di controllo	Head Acoustics ArtemiS Suite
Altezza di posizionamento	1,60 (orecchio umano medio in piedi)
Posizionamento	Accanto ai partecipanti, durante la compilazione dei questionari
Formato di acquisizione	.hdf (analisi e elaborazione dati)

Tab. VI. Strumenti e parametri adottati per la campagna di misurazione *soundscape*.

[7] Il *software* permette l'acquisizione dei dati e la lettura dell'apparecchiatura elettronica.

Questo approccio ha determinato l'affidabilità dei dati raccolti e la possibilità di un confronto immediato, preferendo dunque uno studio simultaneo[8]. In sintesi, la compilazione dei questionari in tempo reale, svolta durante l'ascolto e parallelamente alla registrazione **[fig. XXVIII]**, ha garantito uniformità nelle risposte e ridotto il rischio di distorsioni dovute alla memoria o a valutazioni retrospettive. Per questo motivo, la scelta di realizzare i questionari in formato digitale – e cioè tramite *Google form* scaricabile dallo *smartphone* – ha permesso una raccolta immediata dei dati mediante dispositivi personali, senza necessità di successive trascrizioni e con una conseguente riduzione dei margini di errore.

L'attività si è conclusa con un momento di restituzione collettiva e dibattito, concepito come assemblea di confronto tra percezioni individuali e osservazioni condivise: da un lato per mettere in relazione parametri percettivi e le condizioni spaziali, dall'altro per raccogliere suggestioni su luoghi ritenuti più significativi e su possibili ipotesi di rigenerazione attraverso la dimensione sonora, intesa non come semplice correzione "tecnica" del rumore, ma come elemento capace di produrre letture, orientare usi e immaginare restituzioni pubbliche anche nel dialogo con le arti visive. Durante il dibattito è emerso come la percezione uditiva sia ancora il canale meno privilegiato con cui ci si sofferma sugli spazi urbani. I partecipanti hanno accolto positivamente l'esperienza, condividendo la loro impressione argomentando anche al di là delle risposte dei questionari. Dalle impressioni condivise è apparsa la scarsa abitudine di attraversare un luogo ponendo attenzione al paesaggio acustico a causa dei ritmi frenetici della quotidianità. Durante il confronto lo spazio ambientale questo è stato invece descritto come "sospeso", anche a causa della sua connotazione urbanistica che lo inserisce in un territorio liminale tra il margine del Rione Testaccio e gli argini del fiume Tevere. Il luogo risulta infatti acusticamente meno caotico di quanto la maggior parte degli utenti si aspettava: questa è riuscita a dividere i rumori antropici da quelli naturali. Alcuni partecipanti, abitando in città, hanno evidenziato una scarsa presenza dell'inquinamento acustico, mentre coloro che hanno avuto esperienze di abitazione in luoghi extraurbani hanno percepito un grado più ampio di fastidio. Un altro termine usato durante il dibattito è stato quello di "microcosmo acustico", per definire la grande particolarità dei rumori che attraversano l'ambiente. Si è poi sottolineato il riferimento alla "musica spontanea", tipica della sperimentazione dell'avanguardia elettronica musicale, per definire la varietà e l'unicità dei suoni in un connotato ambiente territoriale. Ad esempio, riportato in questo contesto, ci si riferiva a quelle sonorità autonome del luogo che vanno a contribuire alla costruzione del paesaggio sonoro, come ad esempio l'interferenza della Scuola Popolare di Musica di Testaccio percepita nello *spot* 1, o il suono del megafono di Felice Levini udibile anche dall'esterno degli ambienti espositivi[9]. Successivamente, sono stati discussi gli aspetti critici e l'efficacia complessiva della *soundwalk* e del questionario. In questa fase si è valutata la chiarezza delle singole domande, confrontando le modalità di interpretazione da parte

[8] Non sempre i questionari vengono compilati in tempo reale alla misurazione, poiché questi possono anche essere eseguiti in due momenti differenti.

[9] Contemporaneamente in quel periodo era allestita la mostra *Felice Levini. Progettare il caos*, a cura di Massimo Belli (19 febbraio – 4 marzo 2025) all'interno dei padiglioni dell'Azienda Palaexpo.

dei partecipanti e i criteri con cui sono state formulate e attribuite le risposte. Si è fatto presente che la domanda n. 4 ("Complessivamente, ritieni che l'attuale ambiente sonoro sia appropriato per il luogo?") potrebbe essere percepita come troppo generica e che l'aggettivo "appropriato" sebbene sia usato dalla normativa ISO possa essere relativo se non validato con altri parametri di confronto. Dalle risposte soggettive emerge inoltre come lo spazio del Campo Boario sia più isolato, calmo e tranquillo, fatta eccezione per alcuni rumori di interferenza di tipo meccanico che riportano l'attenzione alla sfera cittadina o ai lavori in corso. In ultimo e più in generale, alcuni hanno espresso la preferenza verso un ascolto isolato dalla sfera visiva, prediligendo un ascolto ad occhi chiusi, mentre altri hanno proceduto mentendo una connessione tra paesaggio visivo e paesaggio sonoro. Al termine del dibattito, sono stati forniti ulteriori chiarimenti sulle metodologie adottate, sull'attrezzatura impiegata e sugli sviluppi possibili della ricerca. In particolare, sono stati richiamati, da un lato, i temi dell'archivio sonoro e delle fonti orali entro un'impostazione storiografica e critica, con riferimenti coerenti con la storia dell'arte e con le pratiche di ricerca su materiali d'archivio relativi al Mattatoio; dall'altro, sono stati approfonditi gli aspetti di caratterizzazione acustica degli spazi secondo un approccio ingegneristico-scientifico, basato sull'analisi oggettiva dei parametri fisici e psicoacustici del paesaggio sonoro.

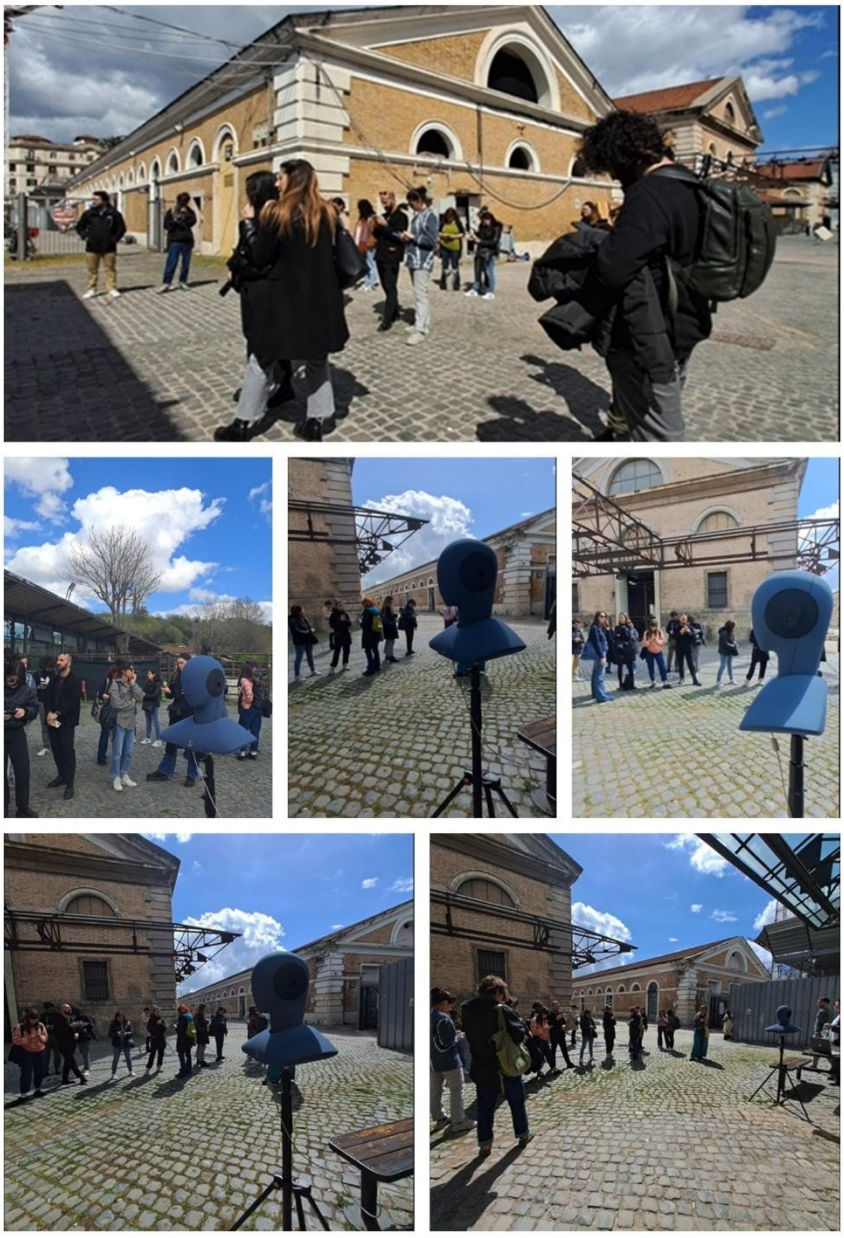


Figura XXVIII. Svolgimento delle attività per l'analisi *soundscape*, marzo 2025. Documentazione realizzata nell'ambito del laboratorio condotto insieme all'Azienda Speciale Palaexpo, fotografia di Francesca Rachele Oppedisano.

Annex. Allegati e tavole



Figura 1. **CeDOT**, *Stabilimento di mattazione: l'entrata del Mattatoio*, stampa 1991.

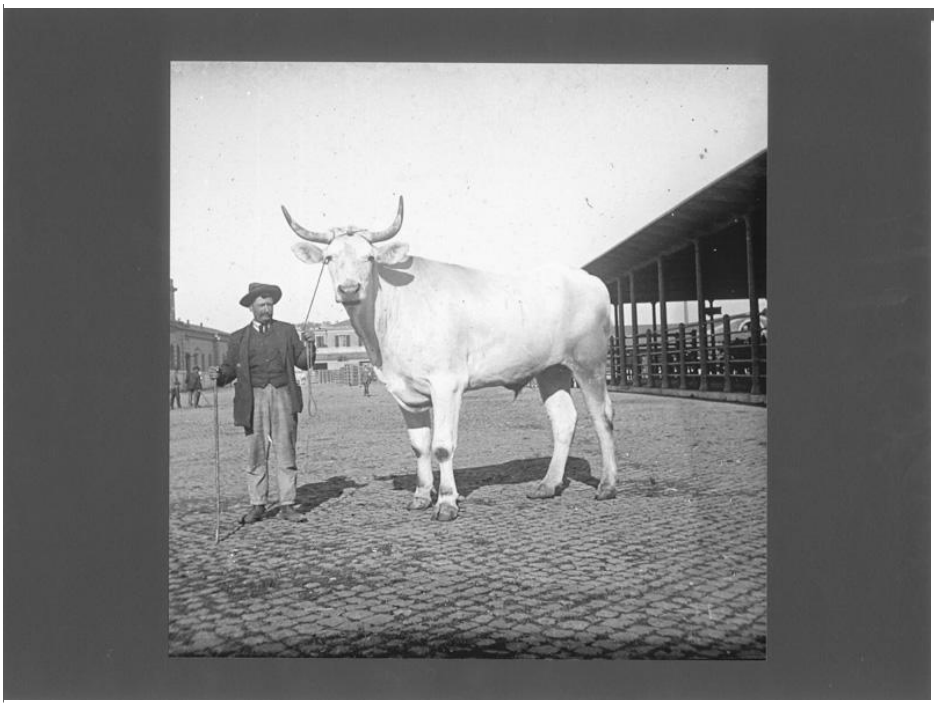


Figura 2. **CeDOT**, *Toro nel Mattatoio*, stampa 1911.



Figura 3. **A-FP,** G. Primoli, *Al mattatoio*, Roma, s.d. (inv. 14234/PROG.).



Figura 4. **A-FP**, G. Primoli, *Al mattatoio di Testaccio*, Roma, 1892-1898 (inv. 14233/PROG.).

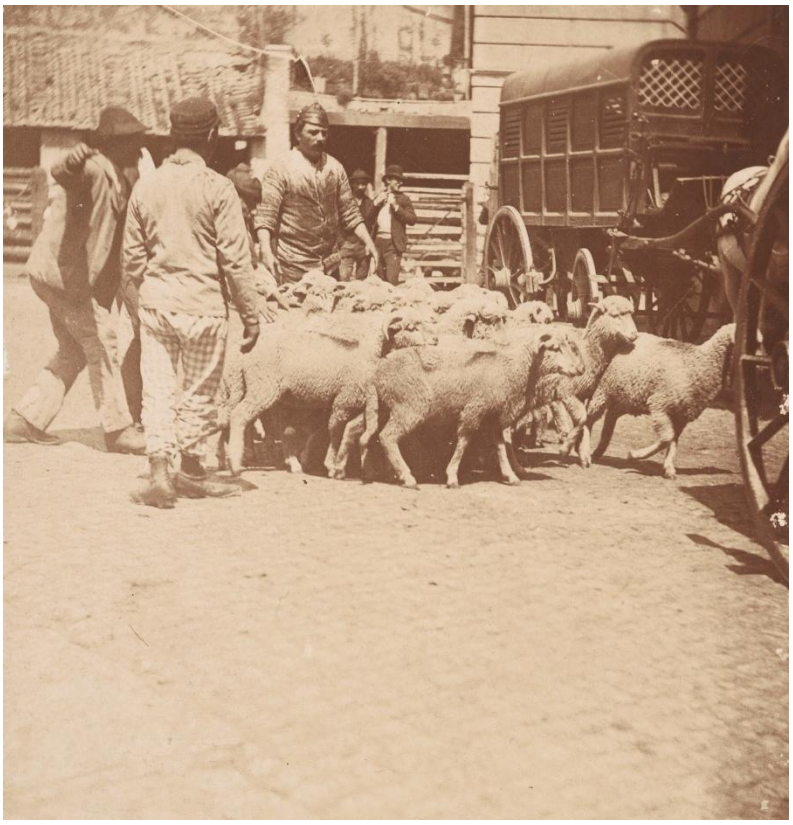


Figura 5. **A-FP,** G. Primoli, *Al mattatoio*, Roma, s.d. (inv. 14230/PROG.).



Figura 6. **A-FP**, G. Primoli, *Al mattatoio di Testaccio*, Roma, 1892-1898 circa (inv. 14231/PROG.).



Figura 7. **AC-F,** Fotografo anonimo, *G.Ersoch Architetto. Roma. Mercato del Bestiame. Veduta generale presa dal monte Testaccio*, 1890 circa (214 ex 13 M bis 1), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.

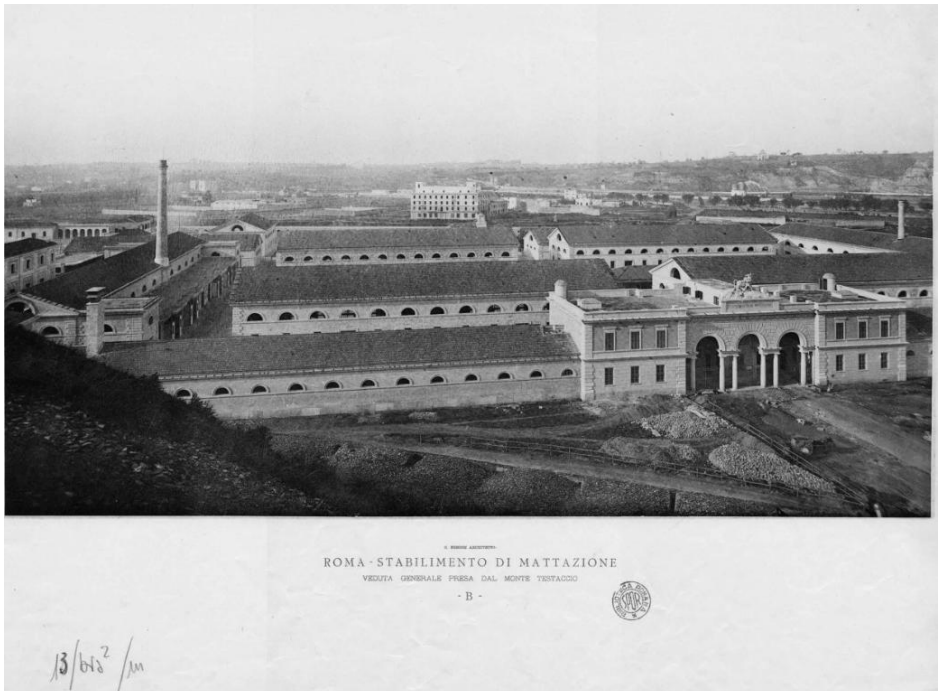


Figura 8. **AC-F,** Fotografo anonimo, *Stabililmento di Mattazione. Veduta generale presa dal monte Testaccio*, 1890 circa (215 ex 13 M bis 2), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.

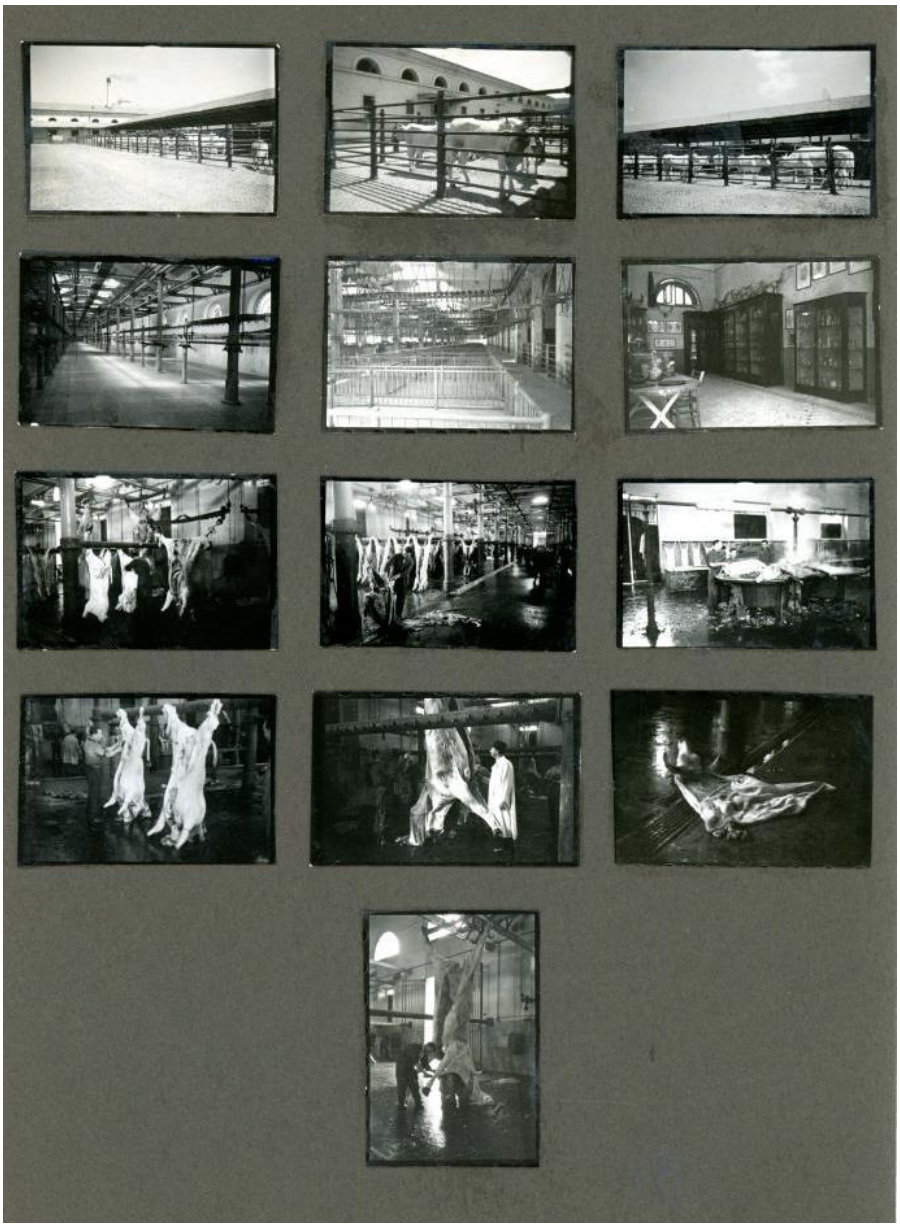


Figura 9. **A-MR**, Pagina del taccuino con i provini relativi agli scatti al Mattatoio, Taccuino n. 12, p. 493, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.



Figura 10. **A-MR**, Ingrandimento, veduta interna dei padiglioni del Mattatoio, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.



Figura 11. **A-MR**, Ingrandimento, veduta esterna degli aninali nei rimessimi, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.

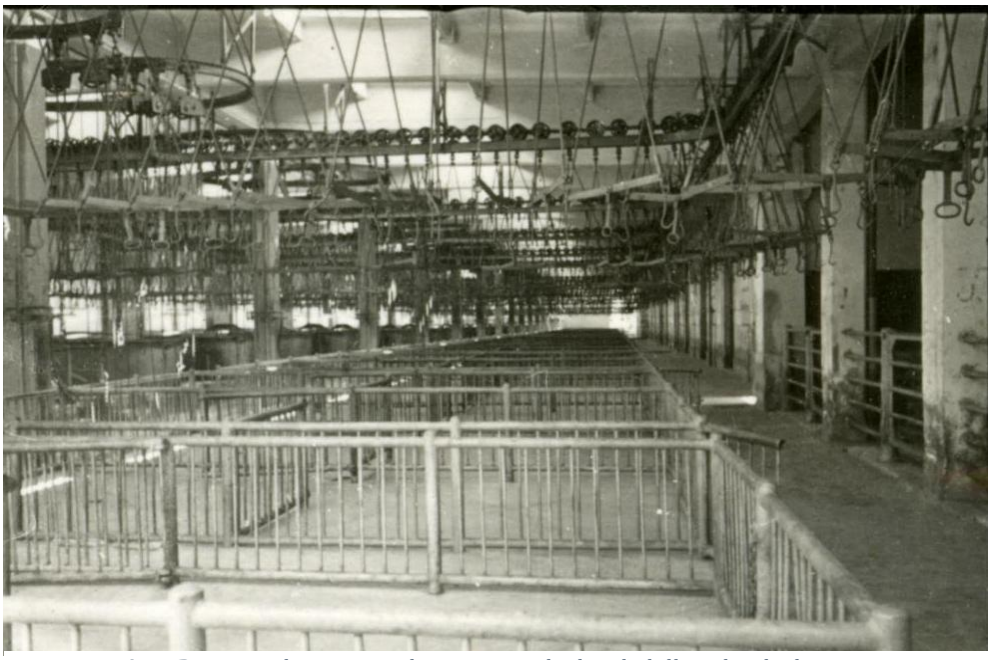


Figura 12. **A-MR**, Ingrandimento, veduta interna dei locali della Pelanda dei Suini, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.



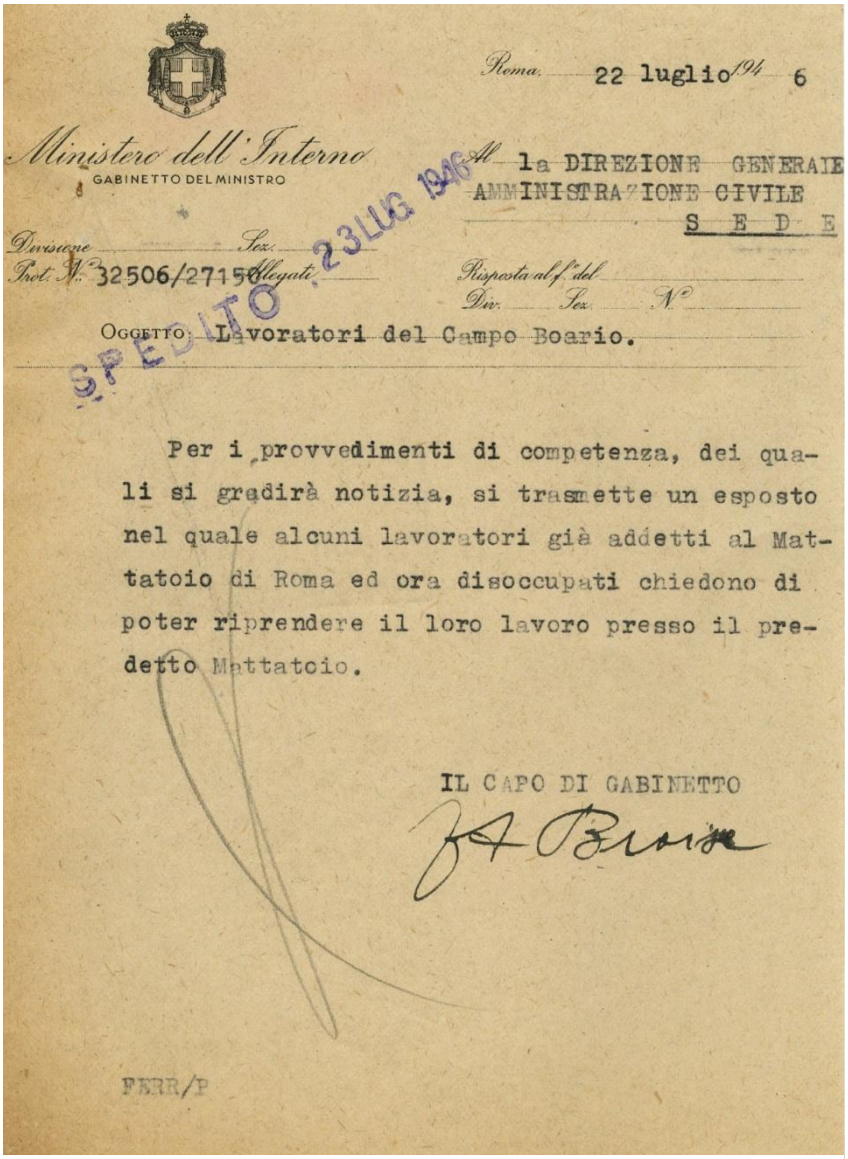
Figura 13. **A-MR**, Ingrandimento, sala del museo di Anatomia Patologica, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.



Figura 14. **A-MR**, Ingrandimento, veduta esterna degli animali nei rimessini, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.



Figura 15. **A-MR**, Ingranidmento, veduta esterna degli animali nei rimessini, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.



Ministero dell'Interno
GABINETTO DEL MINISTRO

Roma 22 luglio 194 6

Al la DIREZIONE GENERALE
AMMINISTRAZIONE CIVILE
S E D E

Divisione Sez.
Prot. N. 32506/27158 Allegati

Risposta al f. del
Div. Sez. N.

SPEDITO 23 LUG 1946

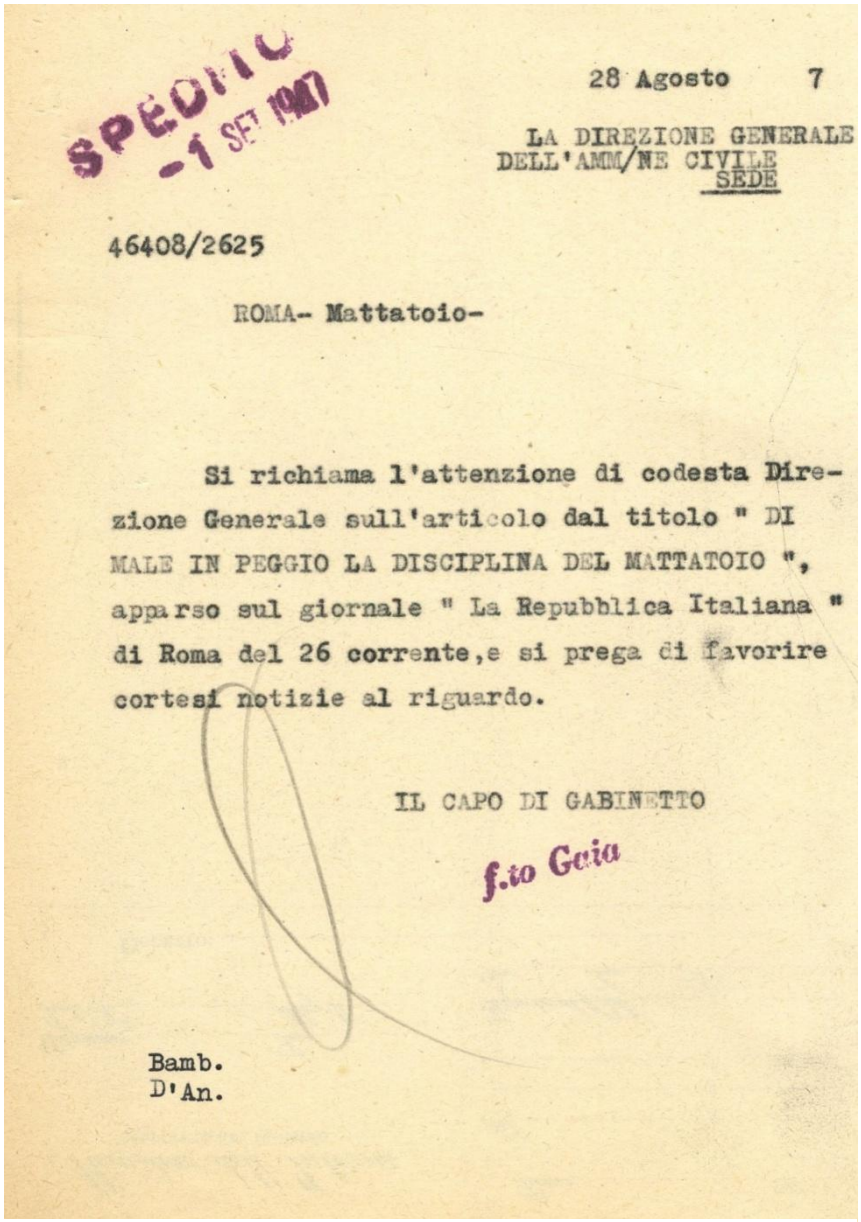
OGGETTO: Lavoratori del Campo Boario.

Per i provvedimenti di competenza, dei quali si gradirà notizia, si trasmette un esposto nel quale alcuni lavoratori già addetti al Mattatoio di Roma ed ora disoccupati chiedono di poter riprendere il loro lavoro presso il predetto Mattatoio.

IL CAPO DI GABINETTO

FERR/P

Figura 16. **AcS**, MI, Gabinetto, Archivio generale, Fascicoli correnti (1944-1990), 1947 (b.44 - f. 2625), "Roma Mattatoio", prot. n. 458/2026, su concessione del Ministero della Cultura.



SPEDITO
-1 SET 1947

28 Agosto 7

LA DIREZIONE GENERALE
DELL'AMM/NE CIVILE
SEDE

46408/2625

ROMA- Mattatoio-

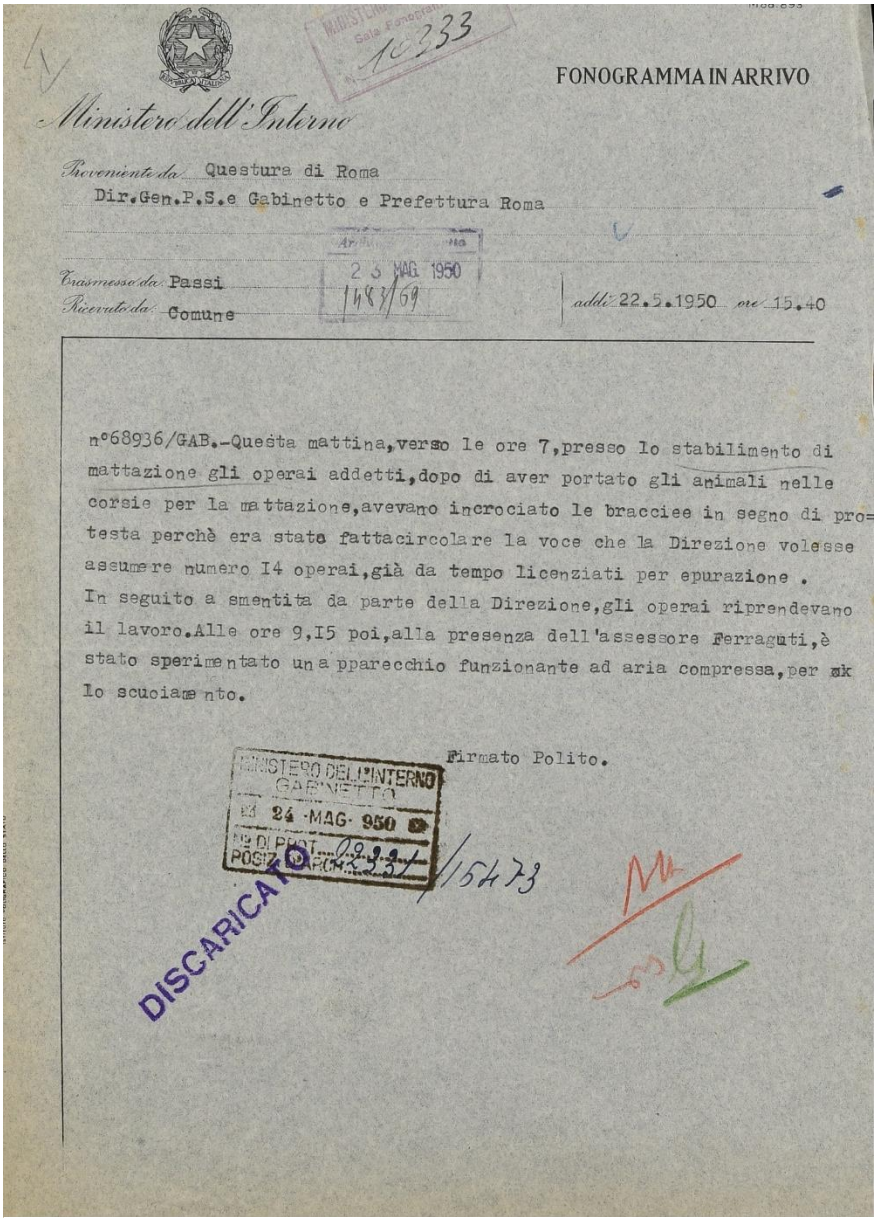
Si richiama l'attenzione di codesta Direzione Generale sull'articolo dal titolo " DI MALE IN PEGGIO LA DISCIPLINA DEL MATTATOIO ", apparso sul giornale " La Repubblica Italiana " di Roma del 26 corrente, e si prega di favorire cortesi notizie al riguardo.

IL CAPO DI GABINETTO

f.to Gaia

Bamb.
D'An.

Figura 17. **AcS**, MI, Gabinetto, Archivio generale, Fascicoli correnti (1944-1990), 1947 (b.44 - f. 2625), "Roma Mattatoio", prot. n. 458/2026, su concessione del Ministero della Cultura.



FONOGRAMMA IN ARRIVO

Ministero dell'Interno

Proveniente da Questura di Roma
Dir.Gen.P.S.e Gabinetto e Prefettura Roma

Trasmesso da Passi
Ricevuto da Comune

23 MAG 1950

addì 22.5.1950 ore 15.40

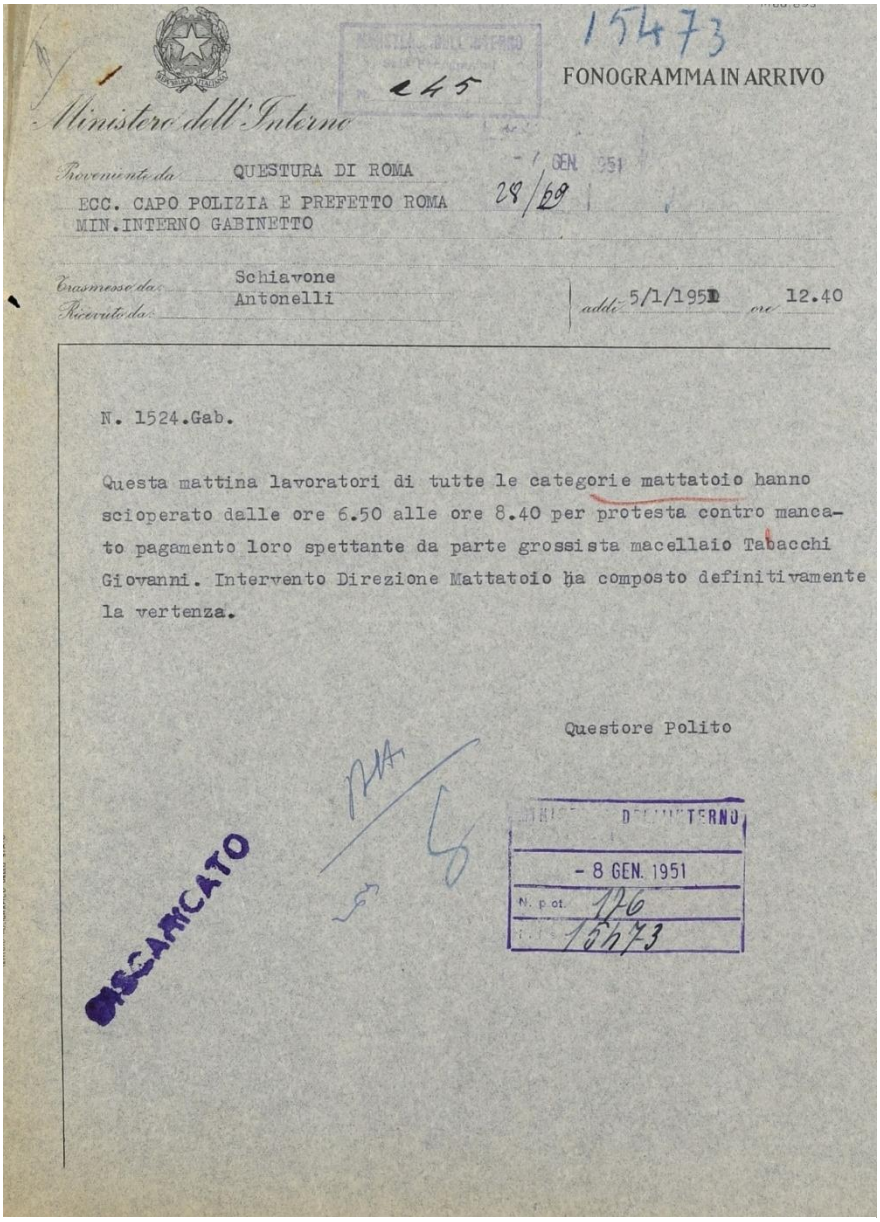
n°68936/GAB.-Questa mattina,verso le ore 7,presso lo stabilimento di mattazione gli operai addetti,dopo di aver portato gli animali nelle corsie per la mattazione,avevano incrociato le bracciee in segno di protesta perchè era stato fattacircolare la voce che la Direzione volesse assumere numero I4 operai,già da tempo licenziati per epurazione .
In seguito a smentita da parte della Direzione,gli operai riprendevano il lavoro.Alle ore 9,I5 poi,alla presenza dell'assessore Ferraguti,è stato sperimentato un apparecchio funzionante ad aria compressa,per lo scuoiamento.

Firmato Polito.

MINISTERO DELL'INTERNO GABINETTO 24 MAG. 950

DISCARICATO

Figura 18. **AcS**, MI, Gabinetto, Archivio generale, Fascicoli correnti (1950-1952), b.218 - f.15473, "Roma Mattatoio", prot. n. 458/2026, Su concessione del Ministero della Cultura.



15473

FONOGRAMMA IN ARRIVO

Ministero dell'Interno

245

Proveniente da: QUESTURA DI ROMA

ECC. CAPO POLIZIA E PREFETTO ROMA
MIN.INTERNO GABINETTO

28/69

Trasmesso da: Schiavone
Ricevuto da: Antonelli

addì 5/1/1951 ore 12.40

N. 1524.Gab.

Questa mattina lavoratori di tutte le categorie mattatoio hanno scioperato dalle ore 6.50 alle ore 8.40 per protesta contro mancato pagamento loro spettante da parte grossista macellaio Tabacchi Giovanni. Intervento Direzione Mattatoio ha composto definitivamente la vertenza.

Questore Polito

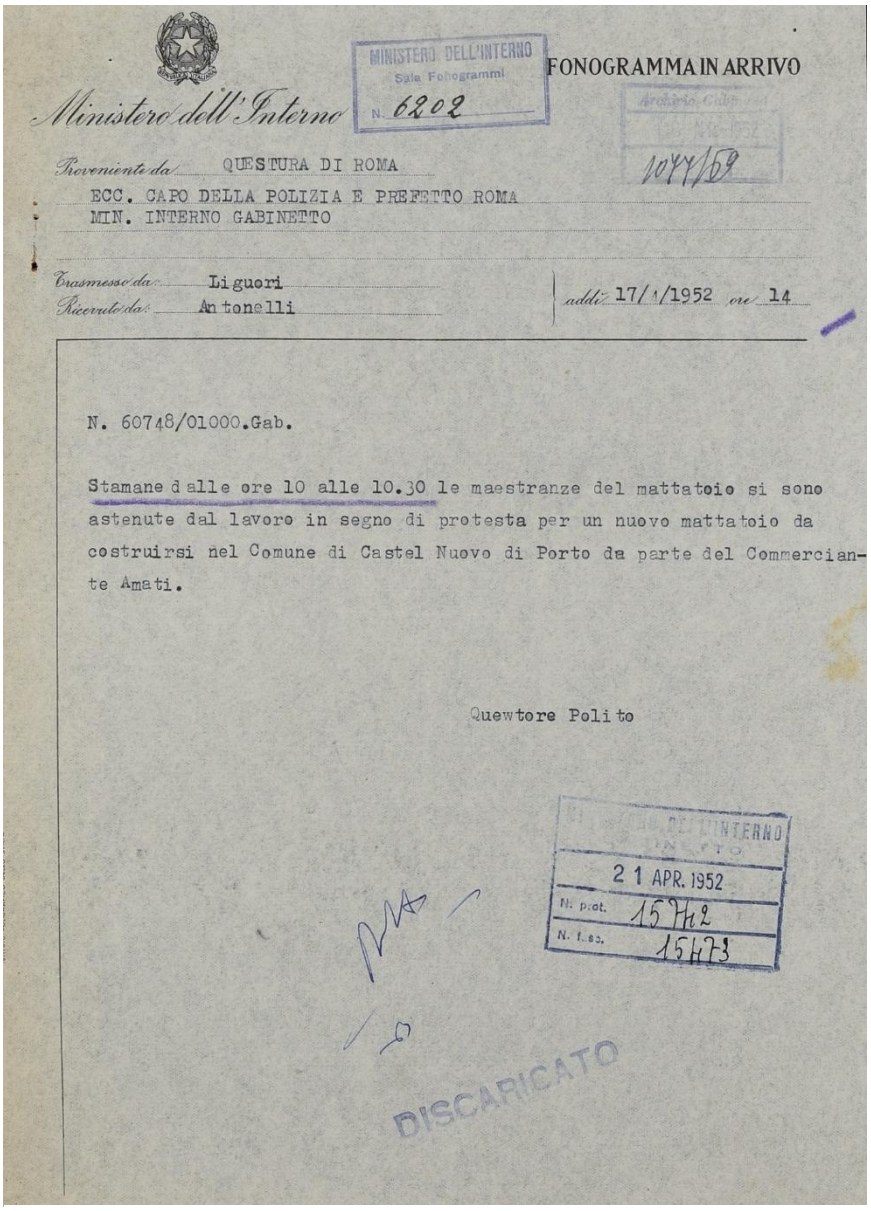
DECIFRATO

- 8 GEN. 1951

N. p. ot. 126

15473

Figura 19. **AcS**, MI, Gabinetto, Archivio generale, Fascicoli correnti (1950-1952), b.218 - f.15473, "Roma Mattatoio", prot. n. 458/2026, su concessione del Ministero della Cultura.



Ministero dell'Interno

MINISTERO DELL'INTERNO
Sala Fonogrammi
N. 6202

FONOGRAMMA IN ARRIVO

Archivio Cab.
1944/69

Proveniente da QUESTURA DI ROMA
ECC. CAPO DELLA POLIZIA E PREFETTO ROMA
MIN. INTERNO GABINETTO

Trasmesso da Liguori
Ricevuto da Antonelli

addì 17/1/1952 ore 14

N. 60748/01000.Gab.

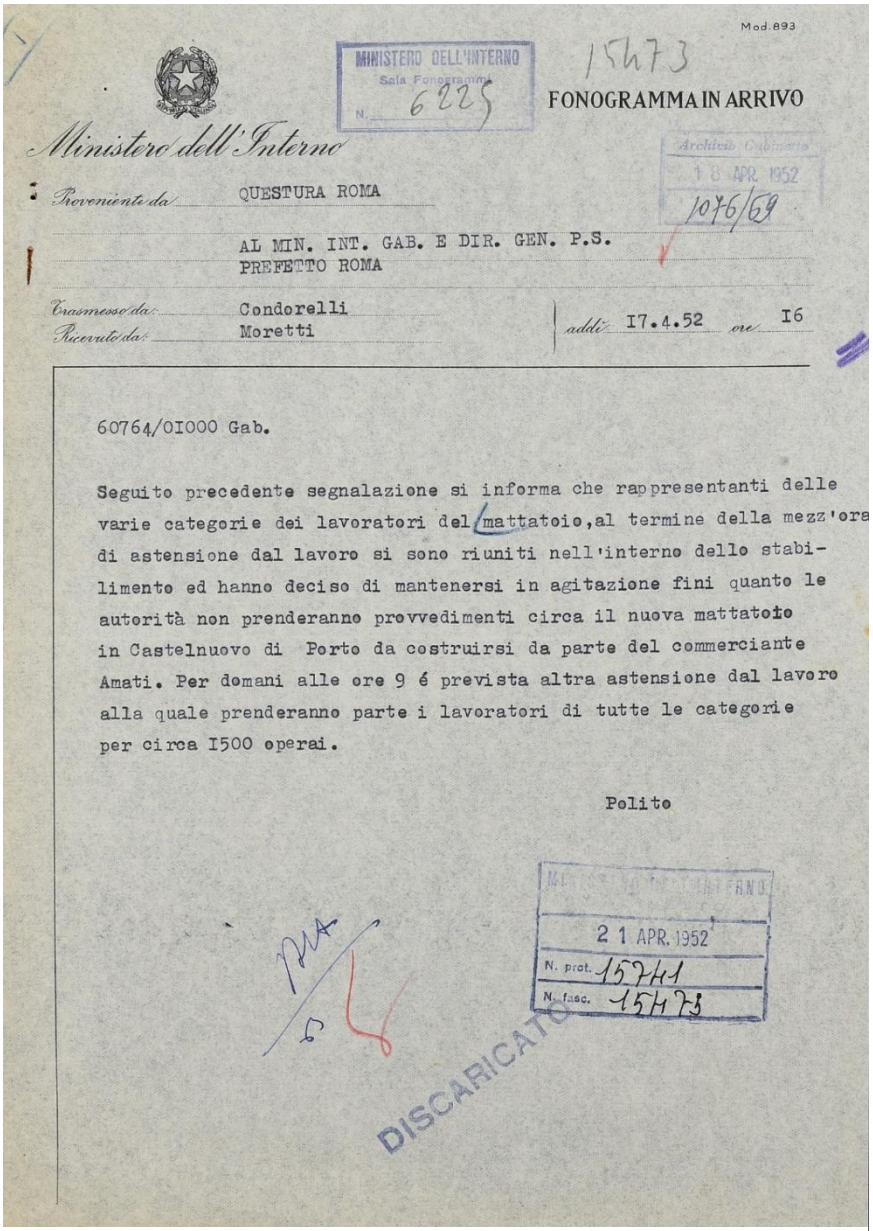
Stamane dalle ore 10 alle 10.30 le maestranze del mattatoio si sono astenute dal lavoro in segno di protesta per un nuovo mattatoio da costruirsi nel Comune di Castel Nuovo di Porto da parte del Commerciante Amati.

Quewtore Polito

MINISTERO DELL'INTERNO
21 APR. 1952
N. prot. 15472
N. fasc. 15473

DISCARICATO

Figura 20. **AcS**, MI, Gabinetto, Archivio generale, Fascicoli correnti (1950-1952), b.218 - f.15473, "Roma Mattatoio", prot. n. 458/2026, su concessione del Ministero della Cultura.



Mod. 893

MINISTERO DELL'INTERNO
Sala Fonogrammi
N. 6225

15473

FONOGRAMMA IN ARRIVO

Ministero dell'Interno

Archivio Gabinetto
18 APR. 1952
1076/69

Proveniente da: QUESTURA ROMA

AL MIN. INT. GAB. E DIR. GEN. P.S.
PREFETTO ROMA

Trasmesso da: Condorelli
Ricevuto da: Moretti

addì 17.4.52 ore 16

60764/01000 Gab.

Seguito precedente segnalazione si informa che rappresentanti delle varie categorie dei lavoratori del mattatoio, al termine della mezz'ora di astensione dal lavoro si sono riuniti nell'interno dello stabilimento ed hanno deciso di mantenersi in agitazione fini quanto le autorità non prenderanno provvedimenti circa il nuova mattatoio in Castelnuovo di Porto da costruirsi da parte del commerciante Amati. Per domani alle ore 9 é prevista altra astensione dal lavoro alla quale prenderanno parte i lavoratori di tutte le categorie per circa 1500 operai.

Polito

21 APR. 1952
N. prot. 15741
N. fasc. 15473

DISCARICATO

Figura 21. **AcS**, MI, Gabinetto, Archivio generale, Fascicoli correnti (1950-1952), b.218 - f.15473, "Roma Mattatoio", prot. n. 458/2026, su concessione del Ministero della Cultura.

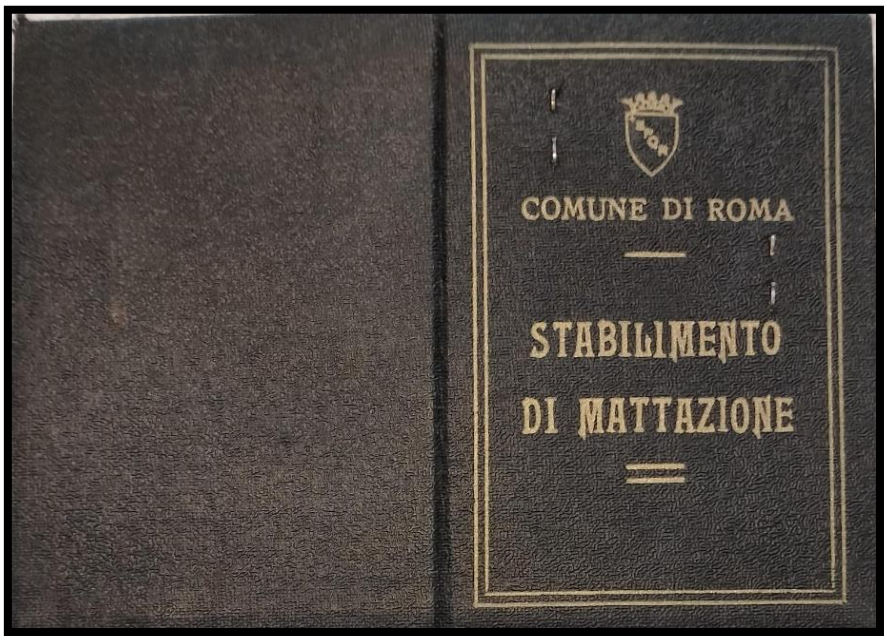


Figura 22. Tessera di riconoscimento rilasciata dal Comune di Roma, Stabilimento di mattazione, retro. Documentazione privata, per gentile concessione della famiglia nella persona di P. Paolucci.



Figura 23. Tessera di riconoscimento rilasciata dal Comune di Roma, Stabilimento di mattazione, fronte. Documentazione privata, per gentile concessione della famiglia nella persona di P. Paolucci.



Figura 24. Tessera di riconoscimento rilasciata dal Comune di Roma, Stabilimento di mattazione, fronte. Documentazione privata, per gentile concessione della famiglia nella persona di F. Pupilli.



Figura 25. **ICCD**, Ingresso dello stabilimento, Gabinetto Fotografico Nazionale (N020247), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 26. **ICCD**, veduta dei Frigoriferi, Gabinetto Fotografico Nazionale (N020248), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 27. **ICCD**, Ingresso dello stabilimento, Gabinetto Fotografico Nazionale (N020265), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 28. **ICCD**, veduta del Campo Boario, Gabinetto Fotografico Nazionale (N020266), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 29. **ICCD**, veduta del Campo Boario, Gabinetto Fotografico Nazionale (N020246), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 30. **ICCD**, veduta del Campo Boario, Gabinetto Fotografico Nazionale (N020267), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 31. **ICCD**, veduta del Campo Boario, Gabinetto Fotografico Nazionale (N020269), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 32. **AFMMM**, facciata dell'edificio Frigorifero (mmd 70618), su concessione della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali ©, Monumenti Medievali e Moderni.



Figura 33. **AFMMM**, Gruppo scultoreo della Tauromachia (mmd 24196), su concessione Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali ©, Monumenti Medievali e Moderni.



Figura 34. **AFMMM**, Gruppo scultoreo della Tauromachia (mmd 70628), su concessione Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali ©, Monumenti Medievali e Moderni.



Figura 35. **AFMMM**, Gruppo scultoreo della Tauromachia (mmd 24192), su concessione Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali ©, Monumenti Medievali e Moderni.



Figura 36. **AFMMM**, Fregio ornamentale sulla facciata del Mattatoio (mmd 70629), su concessione Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali ©, Monumenti Medievali e Moderni.



Figura 37. **AFMMM**, Padiglione interno adibito a deposito (mmd 70604), su concessione Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali ©, Monumenti Medievali e Moderni.

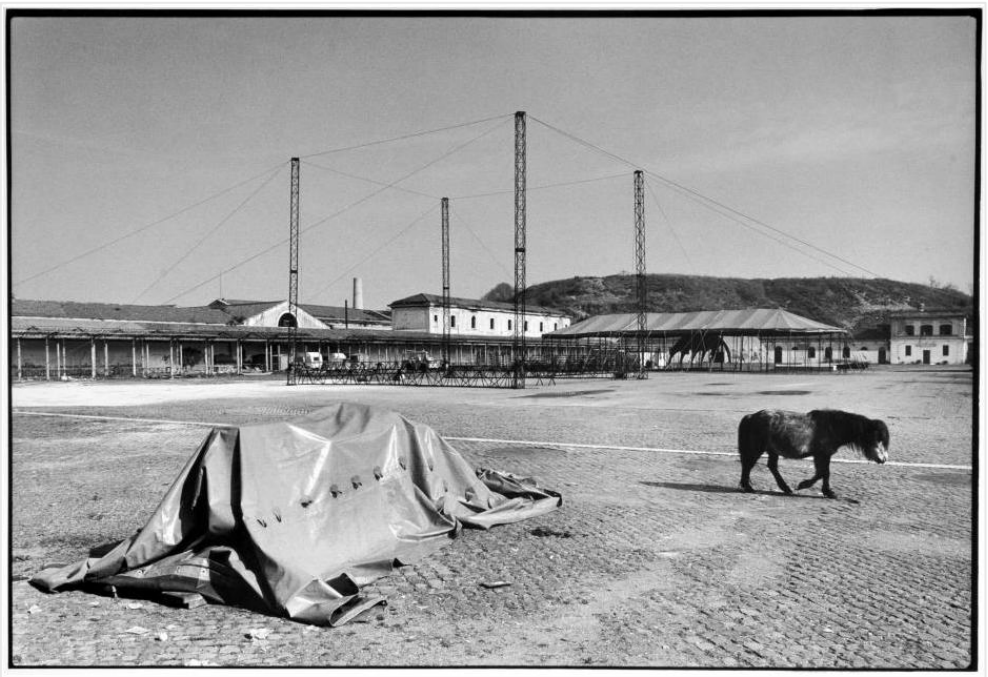


Figura 38. **A-MR**, R. Bossaglia, *Il vecchio mattatoio, facciata, in primo piano cavalli*, gelatina bromuro d'argento, 1990, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.

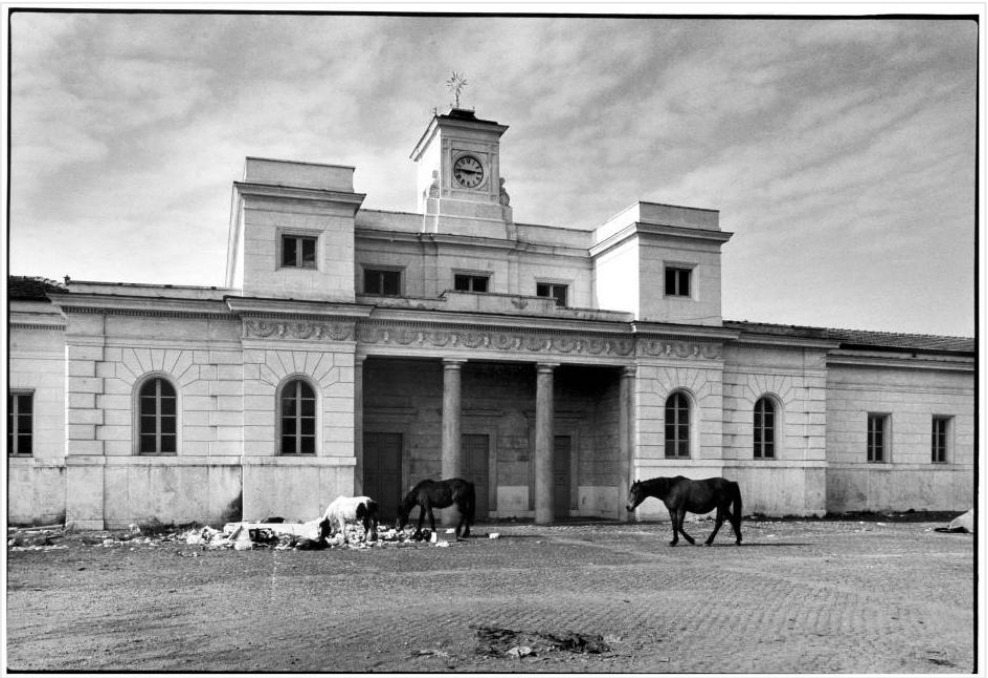


Figura 39. **A-MR**, R. Bossaglia, *Il vecchio mattatoio, cortile interno*, gelatina bromuro d'argento, 1990, su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma.

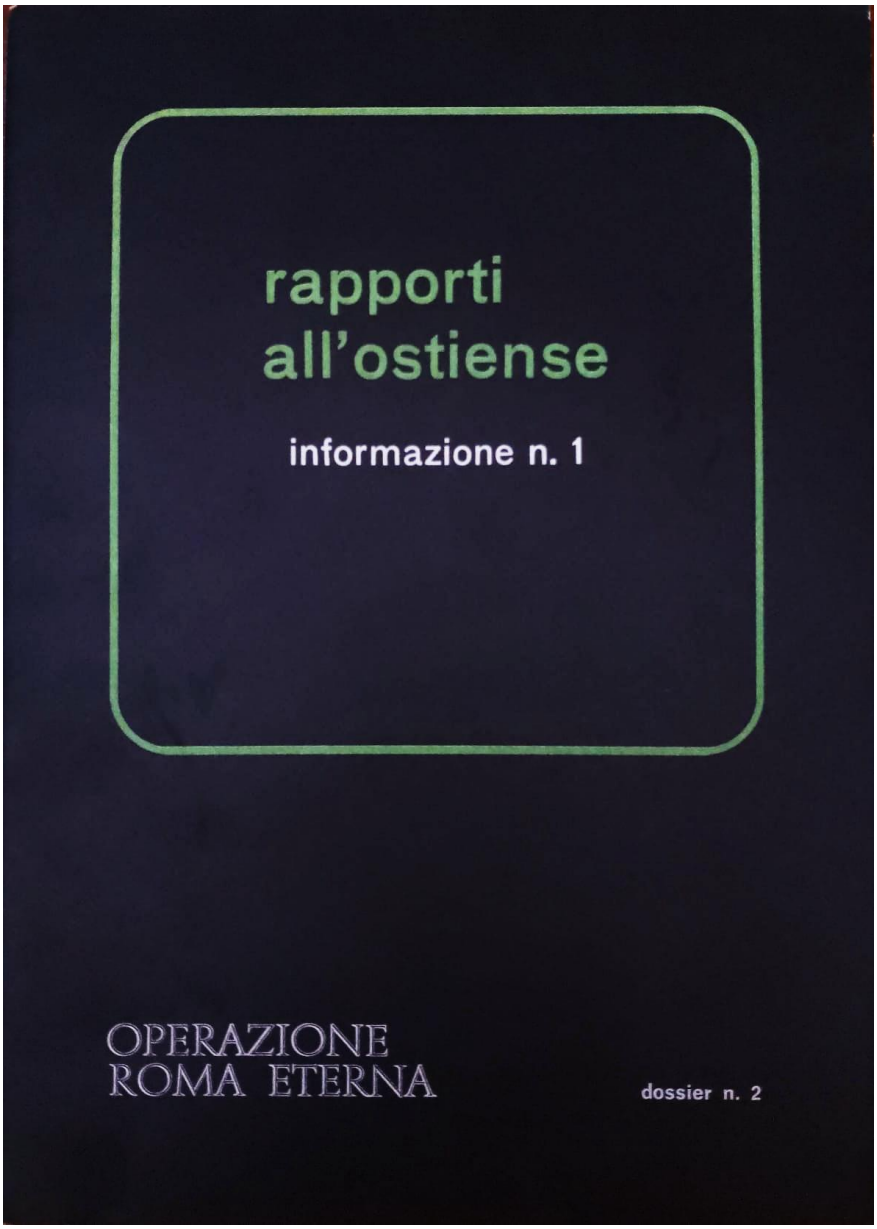


Figura 40. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna dossier n.2, courtesy gli artisti.



Figura 41. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna informazione n. 1 – Roma 1975, courtesy gli artisti.



Figura 42. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali esposti in *Rapporti all'Ostiense*, Galleria Alzaia (3 – 20 dicembre 1975), courtesy gli artisti.

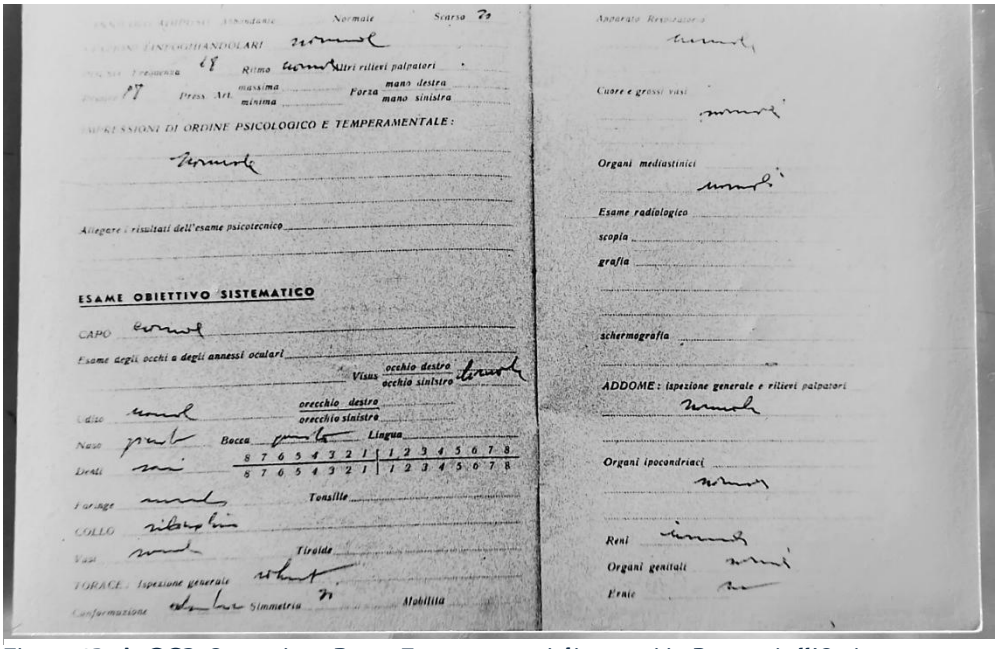
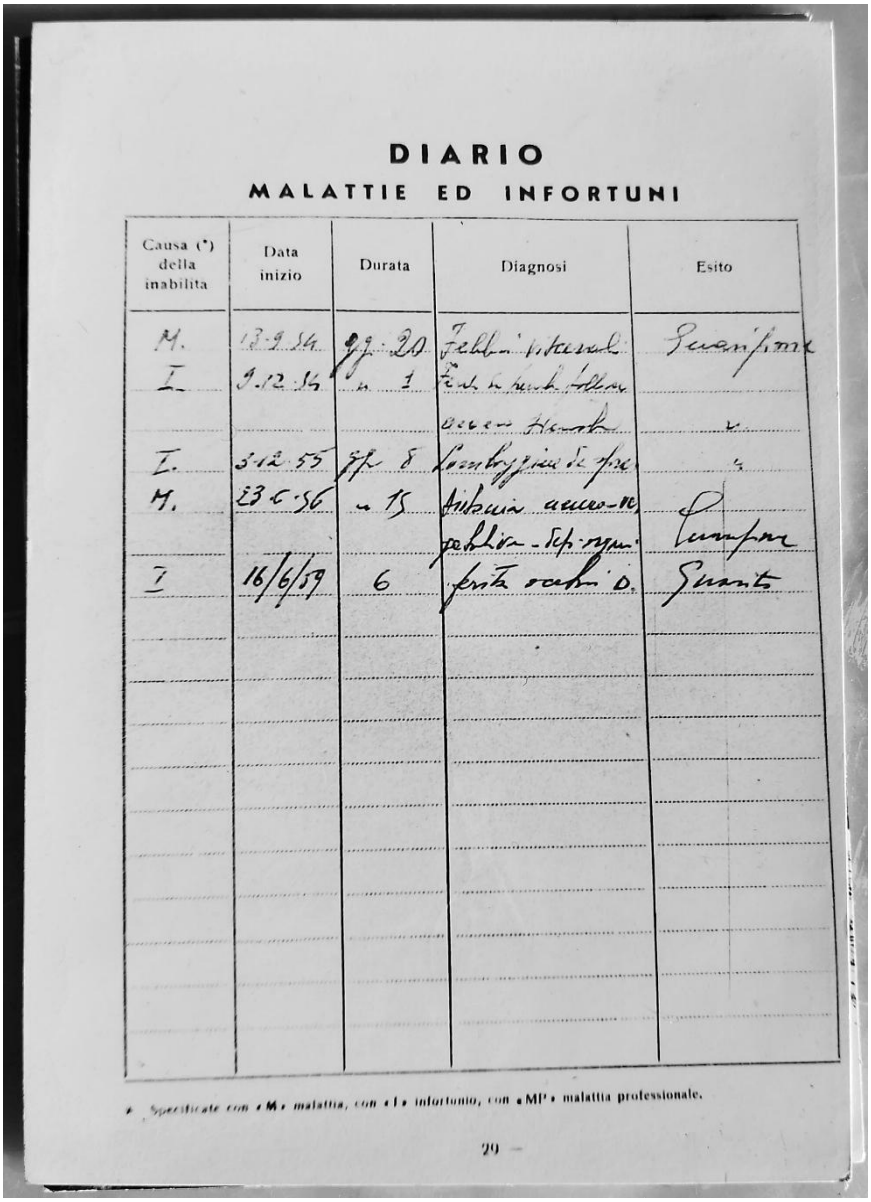


Figura 43. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali esposti in *Rapporti all'Ostiense*, Galleria Alzaia (3 – 20 dicembre 1975), courtesy gli artisti.



DIARIO

MALATTIE ED INFORTUNI

Causa (*) della inabilità	Data inizio	Durata	Diagnosi	Esito
M.	13.9.54	gg. 20	Febbri [illegible]	Guarigione
I.	9.12.54	» 1	[illegible]	
			Occhio [illegible]	»
I.	3.12.55	gg. 8	[illegible]	»
M.	23.6.56	» 15	[illegible]	[illegible]
I	16/6/59	6	[illegible]	Guarito

* Specificare con «M» malattia, con «I» infortunio, con «MP» malattia professionale.

29 —

Figura 44. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali esposti in *Rapporti all'Ostiense*, Galleria Alzaia (3 – 20 dicembre 1975), courtesy gli artisti.



Figura 45. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, allestimento della mostra *Rapporti all'Ostiense*, Galleria Alzaia (3 – 20 dicembre 1975), courtesy gli artisti.


Figura 46. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 47. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 48. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 49. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 50. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 51. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 52. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 53. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 54. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 55. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 56. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 57. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 58. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, interventi nelle fabbriche dismesse della zona industriale dell'Ostiense (1975), courtesy gli artisti.



Figura 59. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 60. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 61. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 62. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 63. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 64. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 65. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 66. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.


Figura 67. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 68. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 69. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 70. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 71. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 72. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 73. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 74. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.



Figura 75. **A-GC2**, Operazione Roma Eterna, materiali di studio e di documentazione per *Reportage dal quartiere* (1975-1976), interventi nel Rione Testaccio, courtesy gli artisti.

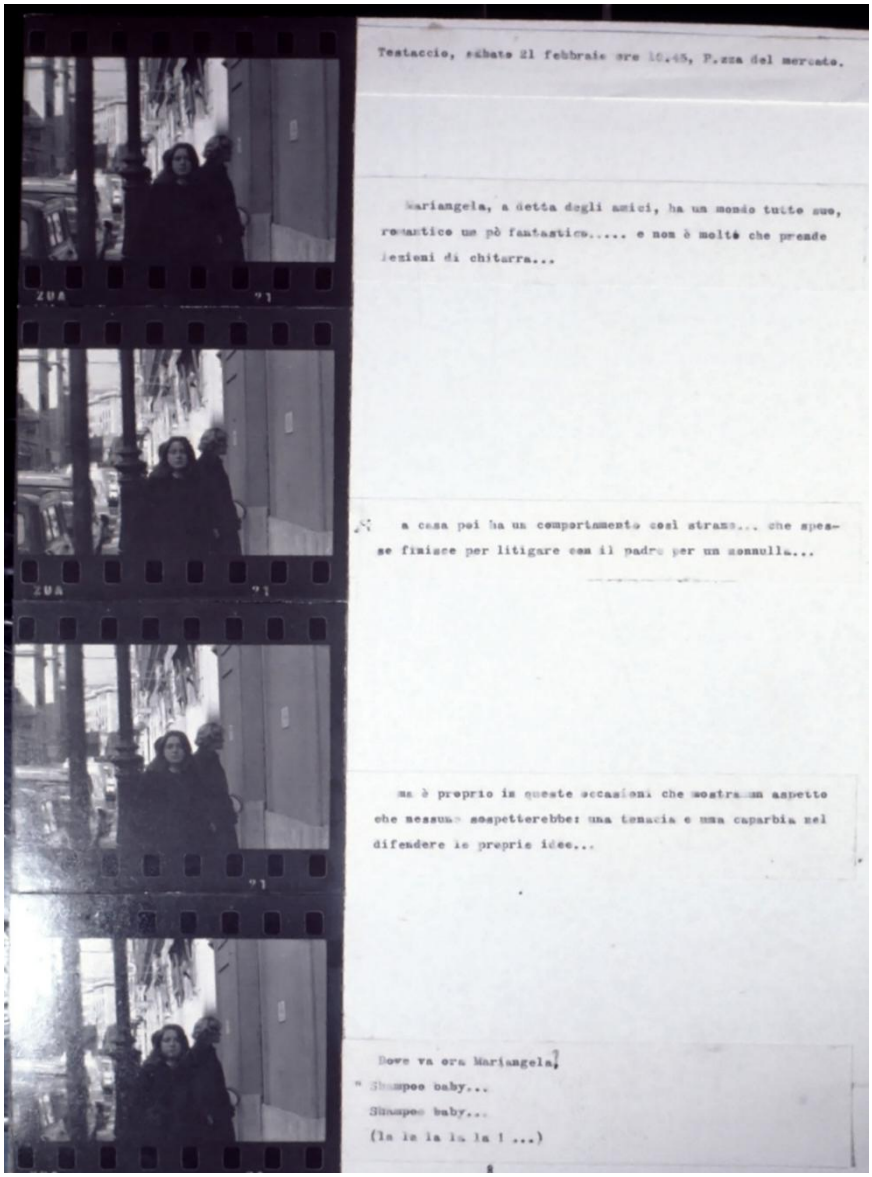


Figura 76. **A-GC2**, *Progetto per un Libro Figurato* (1975-1976), courtesy gli artisti.



Figura 77. **A-GC2**, *Progetto per un Libro Figurato* (1975-1976), courtesy gli artisti.

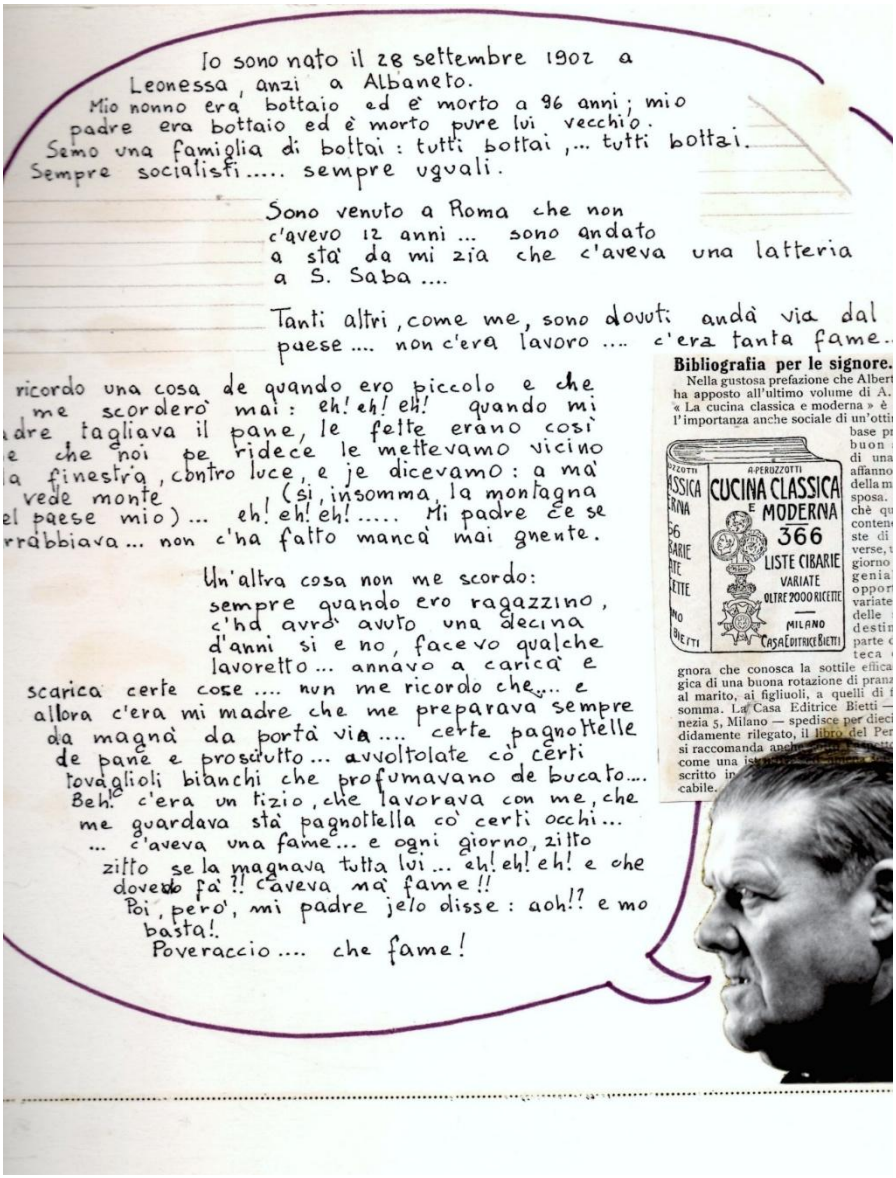


Figura 78. **A-GC2**, *Progetto per un Libro Figurato* (1975-1976), courtesy gli artisti.

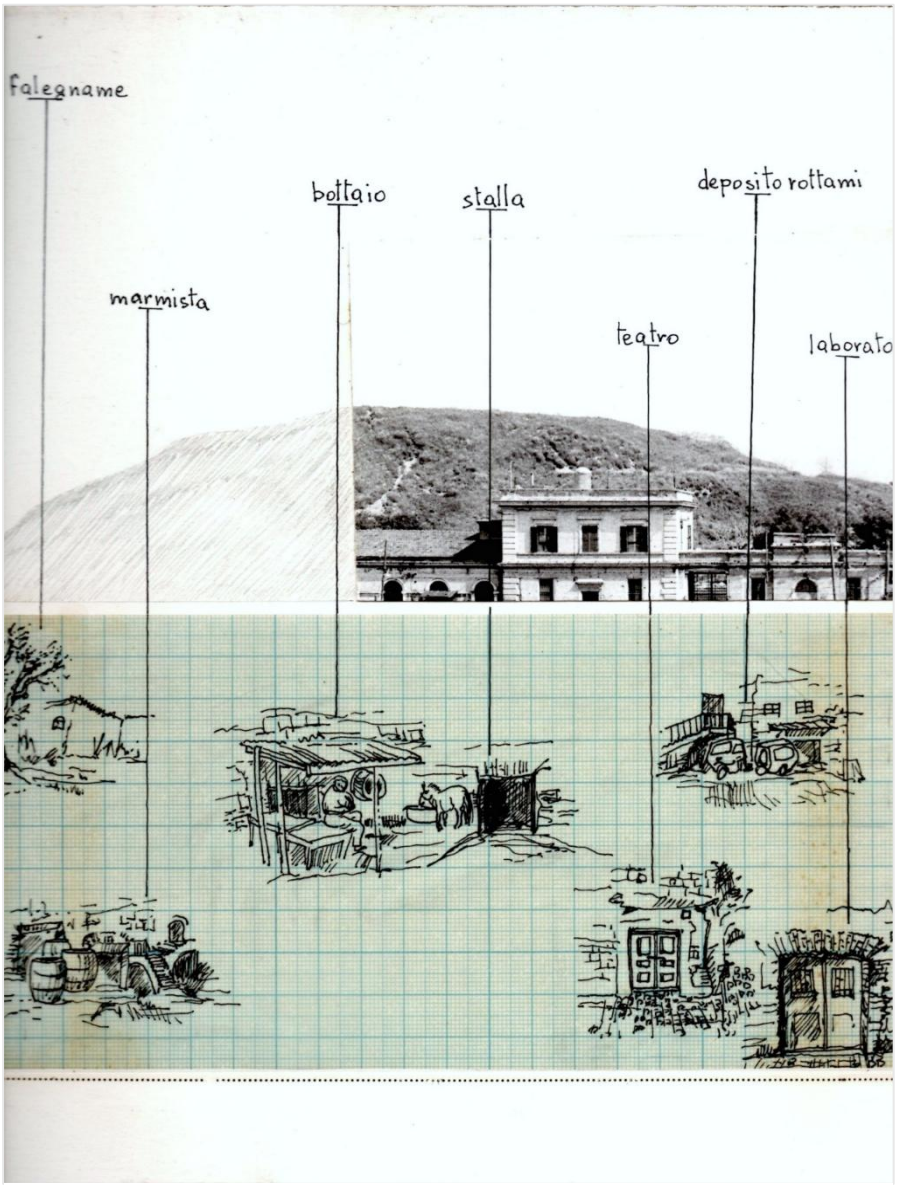
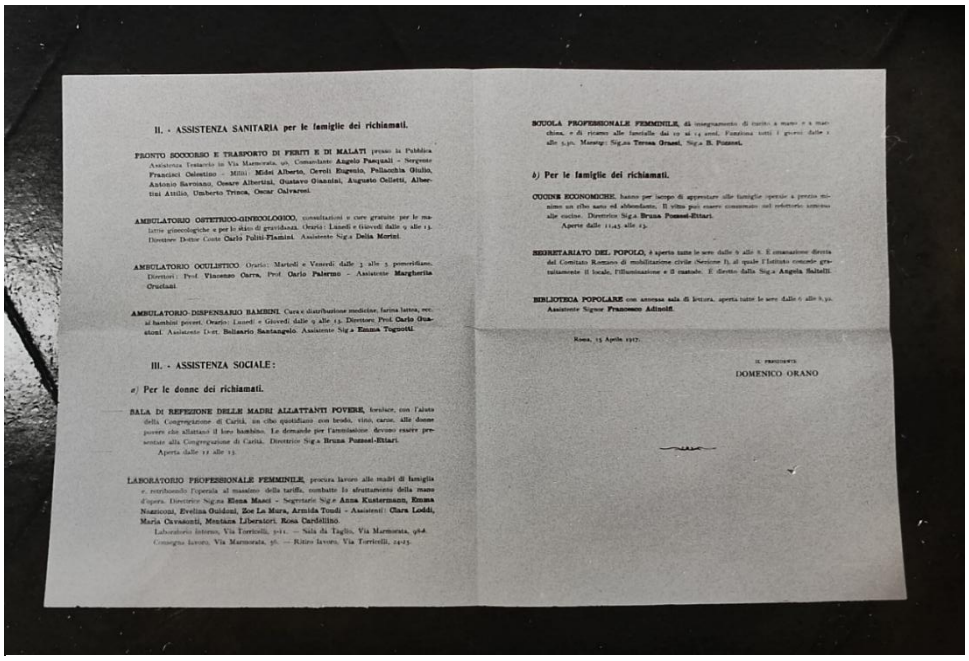


Figura 79. **A-GC2**, *Progetto per un Libro Figurato* (1975-1976), courtesy gli artisti.



Figura 80. **A-GC2**, Teatro-circo Spazio Zero, presentazione di *Informazione 2*, Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



II. - ASSISTENZA SANITARIA per le famiglie dei richiamati.

PRONTO SOCCORSO E TRASPORTO DI FERITI E DI MALATI presso la Pubblica Assistenza Testaccio in Via Marmorata, 96. Comandante Angelo Pasquali - Sergente Francisci Celestino - Militi: Midei Alberto, Cerroli Eugenio, Pallacchia Giulio, Antonio Sarrinanni, Cesare Albertini, Gustavo Gianzini, Augusto Colletti, Albertini Attilio, Umberto Trinca, Oscar Calvaresi.

AMBULATORIO OSTETRICO-GINECOLOGICO, consultazioni e cure gratuite per le malattie ginecologiche e per le visite di gravidanza. Orario: Lunedì e Giovedì dalle 9 alle 13. Direttore Dottor Conte Carlo Pulini-Planisi. Assistente Sig.a Delia Moriri.

AMBULATORIO OCULISTICO Orario: Martedì e Venerdì dalle 3 alle 5 pomeridiane. Direttori: Prof. Vincenzo Carra, Prof. Carlo Palermo - Assistente Margherita Orsolani.

AMBULATORIO-DISPENSARIO BAMBINI. Cura e distribuzione medicine, farina lattea, ecc. ai bambini poveri. Orario: Lunedì e Giovedì dalle 9 alle 13. Direttore Prof. Carlo Guastoni. Assistente D-ot. Bellasario Santangelo. Assistente Sig.a Emma Tognotti.

III. - ASSISTENZA SOCIALE:

a) Per le donne dei richiamati.

SALA DI REFEZIONE DELLE MADRI ALLATTANTI POVERE, lattaie, con l'aiuto della Congregazione di Carità, un rifle quotidiano con brodo, vino, carne, alle donne povere che allattano il loro bambino. Le domande per l'ammissione devono essere presentate alla Congregazione di Carità. Direttrice Sig.a Bruna Ponzel-Ettari.
Aperta dalle 11 alle 13.

LABORATORIO PROFESSIONALE FEMMINILE, procura lavoro alle madri di famiglia e contribuisce l'opera al massimo della tariffe, cumbatte lo sfruttamento della mano d'opera. Direttrice Sig.na Elena Masci - Segretarie Sig.e Anna Kustermann, Emma Nazicconi, Evelina Guidoni, Zoe La Mura, Armida Toudi - Assistenti: Clara Loddi, Maria Cavasonli, Mentana Liberatori, Rosa Cardellino.
Laboratorio Interno, Via Torricelli, 9-11. — Sala da Taglio, Via Marmorata, 96.
Consegna lavoro, Via Marmorata, 36. — Ritiro lavoro, Via Torricelli, 24-25.

SCUOLA PROFESSIONALE FEMMINILE, di insegnamento di cucito a mano e a macchina, e di ricamo alle fanciulle dai 10 ai 14 anni. Funziona tutti i giorni dalle 1 alle 3.30. Maestre: Sig.ne Teresa Grassi, Sig.a B. Ponzel.

b) Per le famiglie dei richiamati.

CUCINE ECONOMICHE, hanno per iscopo di approntare alle famiglie operaie a prezzo minimo un cibo sano ed abbondante. Il vitto può essere consumato nel refettorio annesso alle cucine. Direttrice Sig.a Bruna Ponzel-Ettari.
Aperte dalle 11.45 alle 13.

SEGRETARIATO DEL POPOLO, è aperto tutte le sere dalle 8 alle 9. È emanazione diretta del Comitato Romano di mobilitazione civile (Sezione I), al quale l'Istituto concede gratuitamente il locale, l'illuminazione e il mattale. È diretto dalla Sig.a Angela Saltelli.

BIBLIOTECA POPOLARE con annessa sala di lettura, aperta tutte le sere dalle 6 alle 9.30. Assistente Signor Francesco Adinolfi.

Roma, 15 Aprile 1917.

IL PRESIDENTE
DOMENICO ORANO

Figura 81. **A-GC2**, Pagine dal libro di Domenico Orano, presentazione di *Informazione 2*, Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



«Occupato» l'ex mattatoio a Testaccio

CENTINAIA di donne, bambini, studenti, anziani hanno occupato simbolicamente, ieri mattina, l'ex mattatoio di Testaccio. E' stata una manifestazione pacifica, una passeggiata con guida, l'architetto Renato Nicolini, consigliere comunista della prima circoscrizione, che, con il megafono, ha spiegato come potrebbero essere utilizzati per le necessità del quartiere i capannoni ora abbandonati.

E' stato un nuovo momento di lotta di chi chiede più scuole, più asili nido, l'istituzione nell'ex mattatoio di un centro polivalente per anziani, la destinazione a verde pubblico della maggior parte dell'area. Tutti temi trattati in decine di assemblee, di convegni di studi, che richiedono un massiccio intervento del Comune che già sta esaminando la proposta di creare il centro per gli anziani.

Figura 82. **E-PS**, A. s., «*Occupato» l'ex mattatoio a Testaccio*, in "Paese Sera" (GIORN 1006), 28 marzo 1976, p. 10, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 83. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.

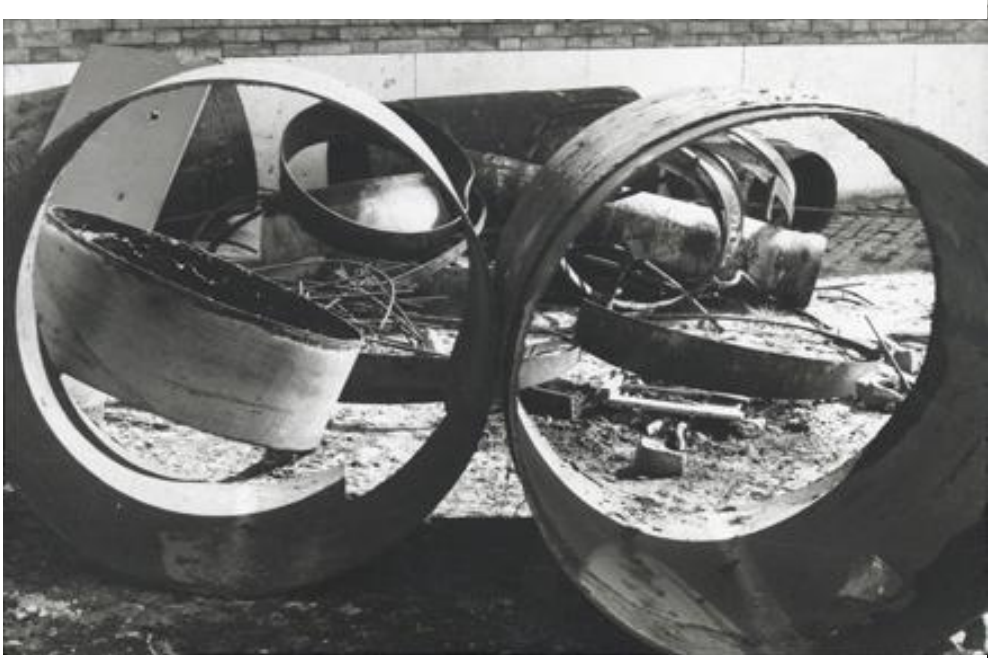


Figura 84. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 85. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.

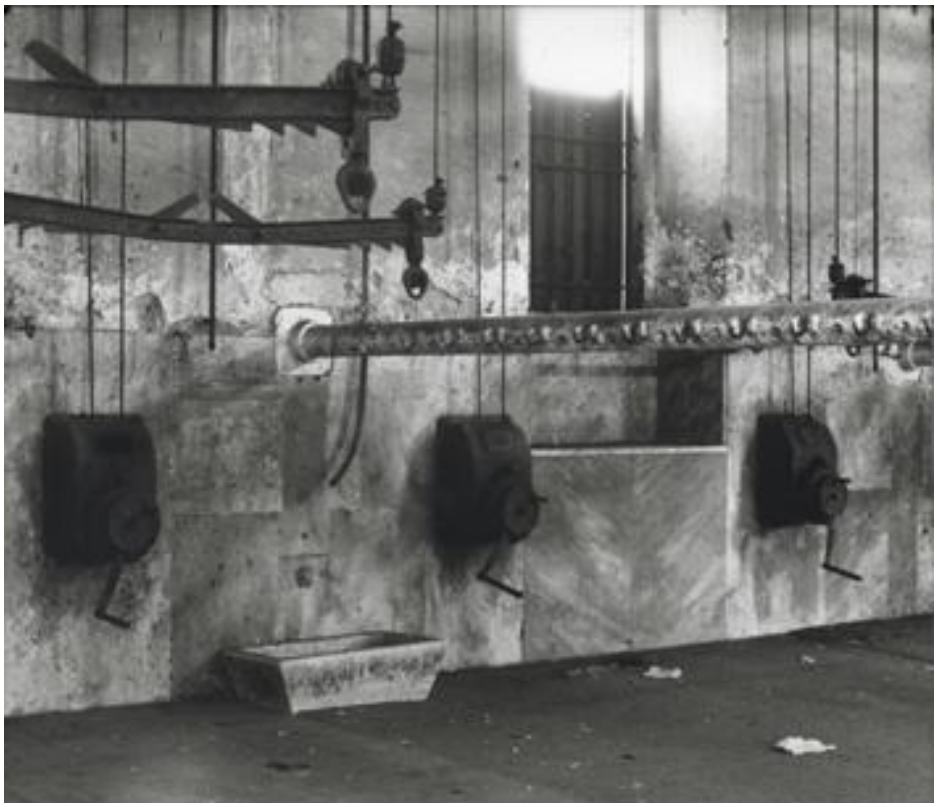


Figura 86. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 87. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 88. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 89. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 90. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 91. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 92. **ASAC**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna. Fototeca, Artisti, album R4, Rossi Modigliani Paolo, courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia.



Figura 93. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 94. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 95. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 96. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 97. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 98. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 99. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 100. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.

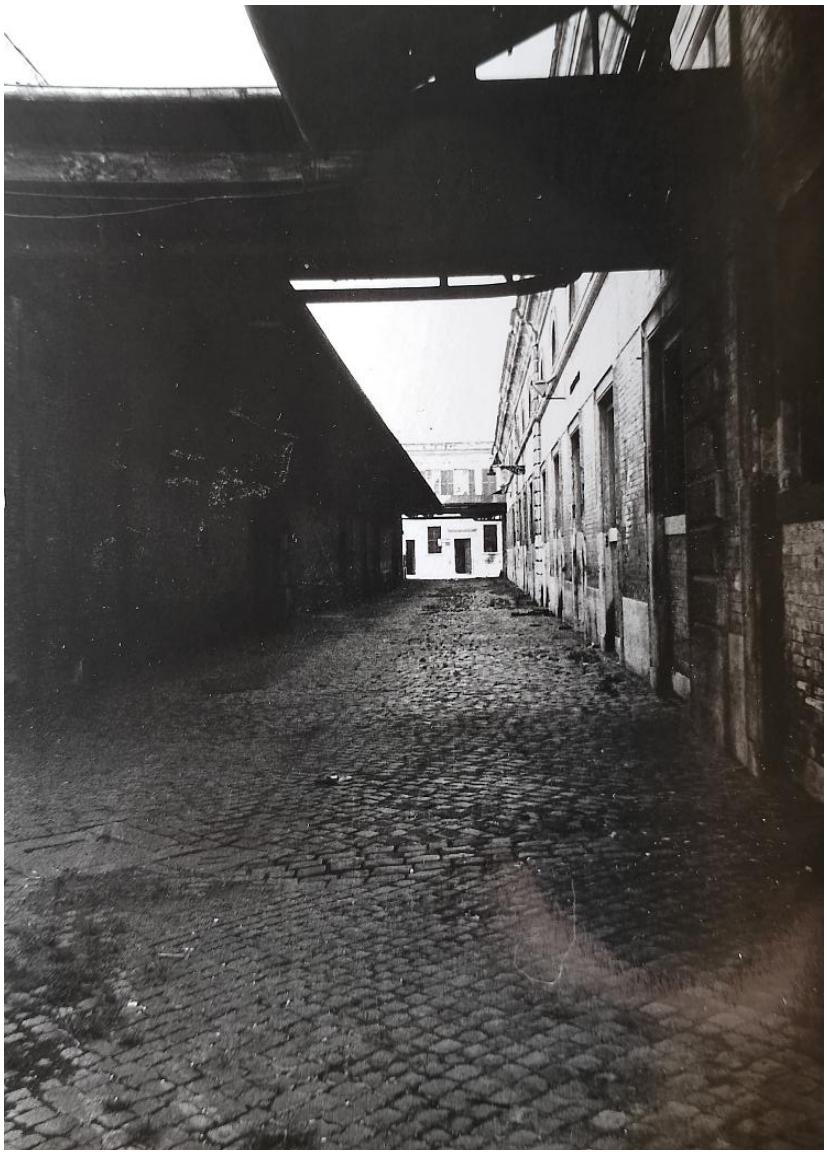


Figura 101. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.



Figura 102. **A-GC2**, Fotografie inerenti alla *Marcia di riappropriazione del Mattatoio* (1976), Operazione Roma Eterna, courtesy gli artisti.

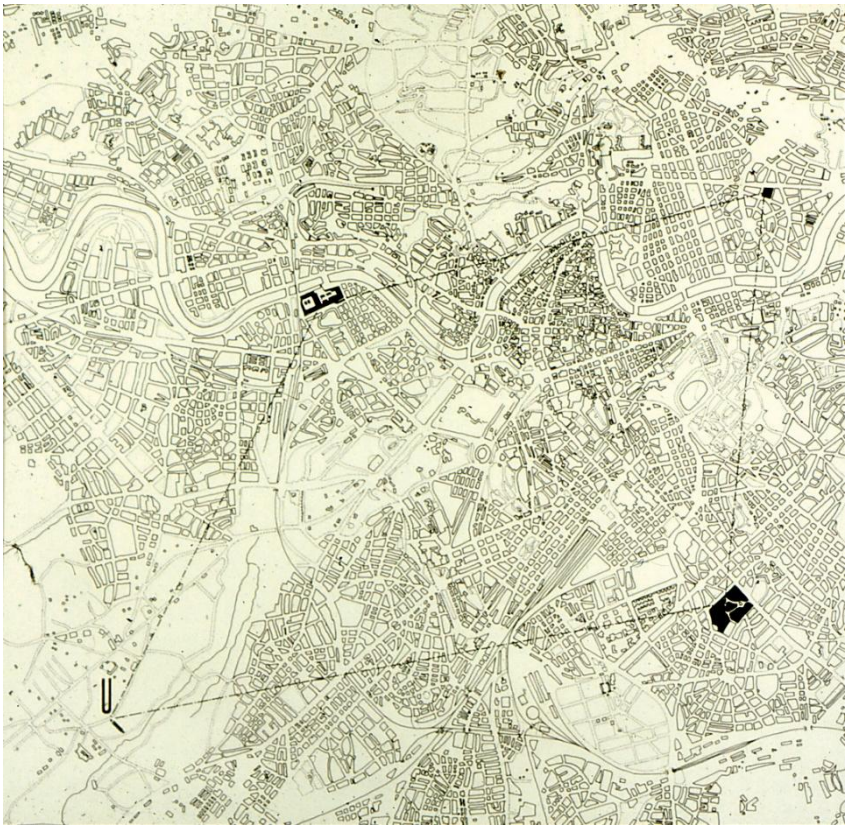


Figura 103. **AC-RN**, Planimetria del Parco Centrale, 1979. In: elaborato multimediale dal titolo "Estate Romana '79 - Parco Centrale Via Sabotino", a cura degli Arch. Associati Ugo Colombari e Giuseppe De Boni (B. 23, f. 10), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.



Figura 104. **AC-RN**, Veduta del Campo Boario con l'allestimento del palco, 1979. In: elaborato multimediale dal titolo "Estate Romana '79 - Parco Centrale Via Sabotino", a cura degli Arch. Associati Ugo Colombari e Giuseppe De Boni (B. 23, f. 10), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.

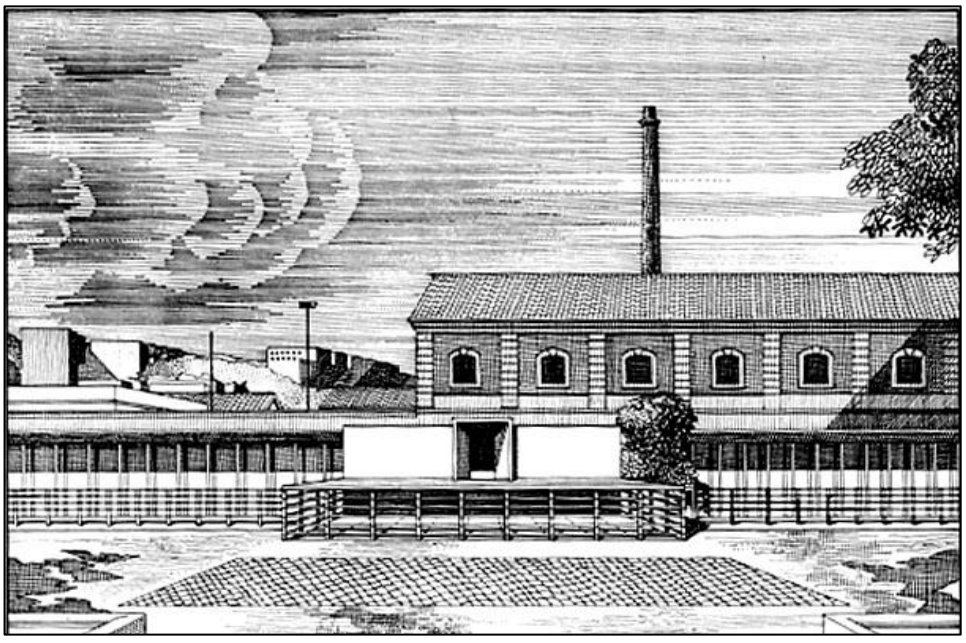


Figura 105. **AC-RN**, Disegno del palco al Mattatoio, di F. Purini, 1979. In: elaborato multimediale dal titolo "Estate Romana '79 - Parco Centrale Via Sabotino", a cura degli Arch. Associati Ugo Colombari e Giuseppe De Boni (B. 23, f. 10), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.

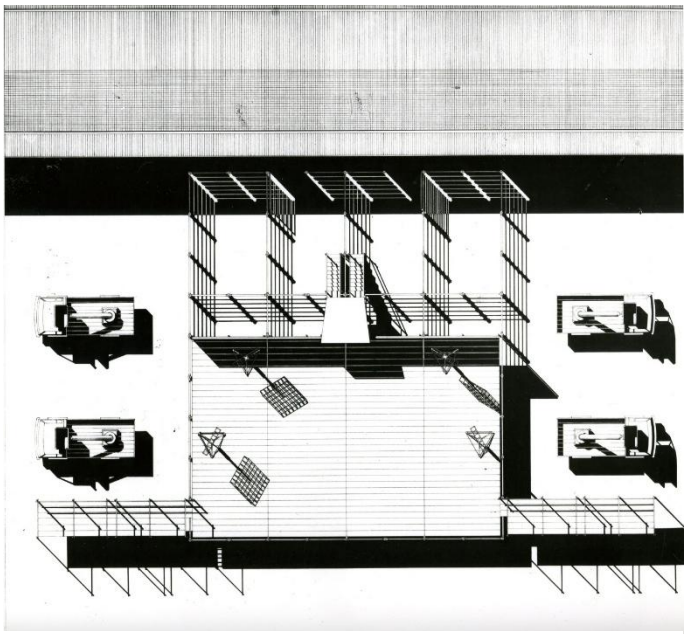


Figura 106. **AC-RN**, Prospetto del palco per il Campo Boario, di F. Purini, 1979. In: elaborato multimediale dal titolo "Estate Romana '79 - Parco Centrale Via Sabotino", a cura degli Arch. Associati Ugo Colombari e Giuseppe De Boni (B. 23, f. 10), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.



Figura 107. **AC-RN**, Allestimento del palco al Campo Boario, 1979. In: elaborato multimediale dal titolo "Estate Romana '79 - Parco Centrale Via Sabotino", a cura degli Arch. Associati Ugo Colombari e Giuseppe De Boni (B. 23, f. 10), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.



Figura 108. **AC-RN**, Concerti al Campo Boario, 1979. In: elaborato multimediale dal titolo "Estate Romana '79 - Parco Centrale Via Sabotino", a cura degli Arch. Associati Ugo Colombari e Giuseppe De Boni (B. 23, f. 10), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.

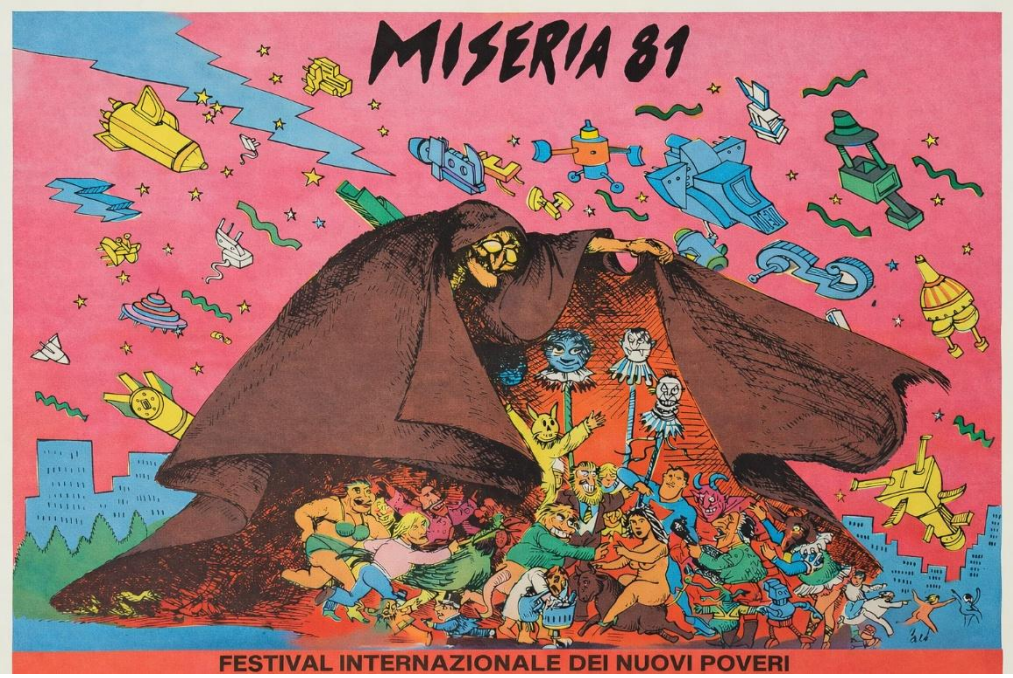


Figura 109. Illustrazione grafica della "Grande Vecchia", *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*. In: Il Male (a cura di), *È ora. Miseria '81*, "Il Male", Anno IV, n. 37, 5 novembre 1981, pp. 8–9, scansione realizzata da chi scrive.

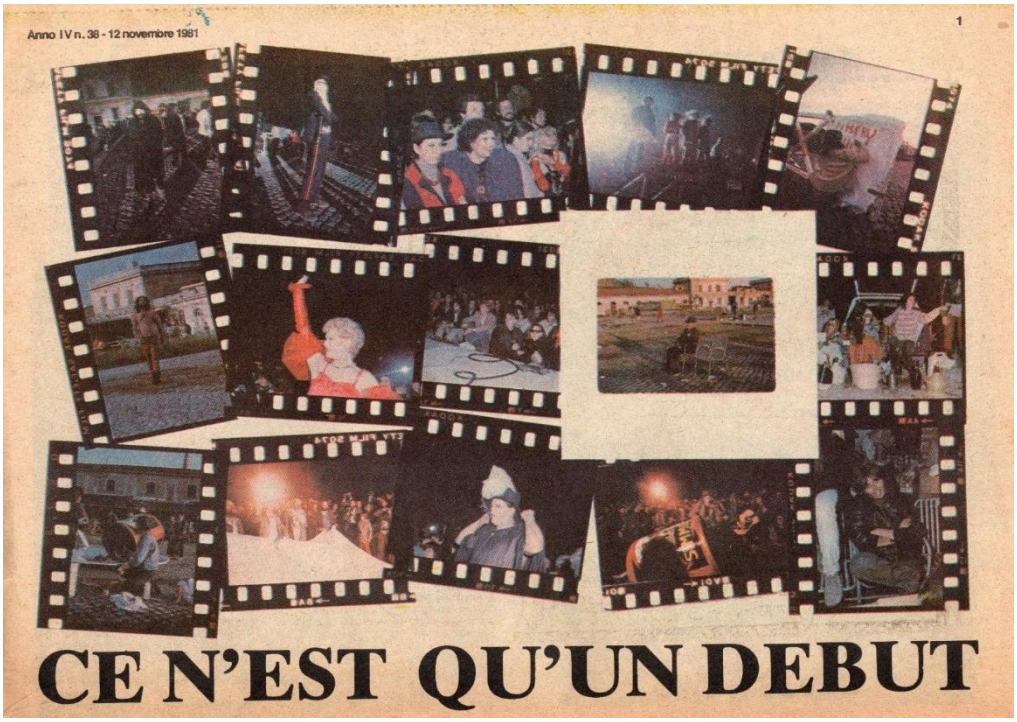


Figura 110. Immagini della manifestazione *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*. In: Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981, p. 1, scansione realizzata da chi scrive.



Figura 111. Immagini della manifestazione *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*. In: Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981, p. 2, scansione realizzata da chi scrive.



Figura 112. Immagini della manifestazione *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*. In: Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981, p. 4, scansione realizzata da chi scrive.

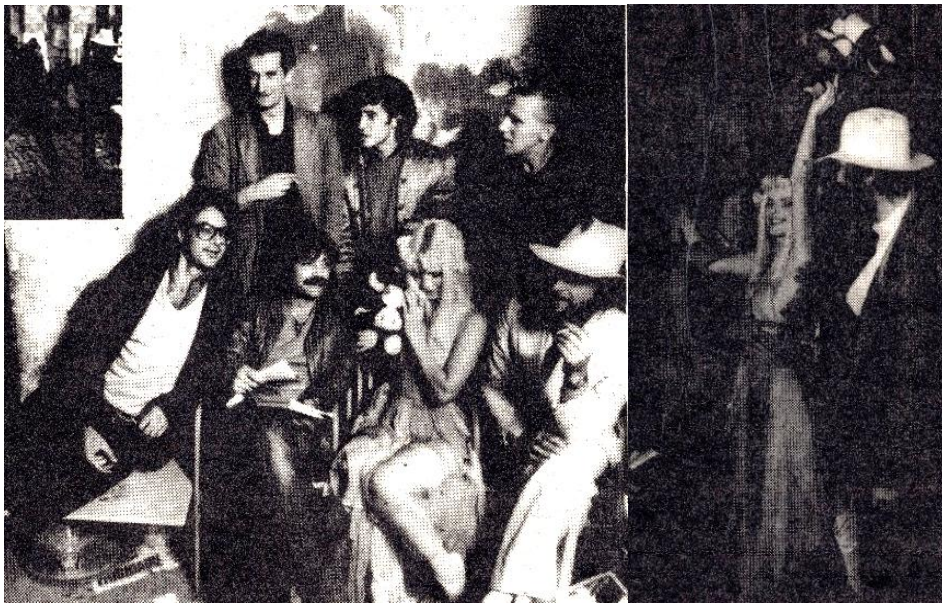

Figura 113. Immagini della manifestazione *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*. In: Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981, p. 4, scansione realizzata da chi scrive.



Figura 114. Immagini della manifestazione *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*, monumento alla Mucca Carolina. In: Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981, p. 5 , scansione realizzata da chi scrive.



Figura 115. Immagini della manifestazione *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*, monumento alla Mucca Carolina. In: Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981, p. 1, scansione realizzata da chi scrive.

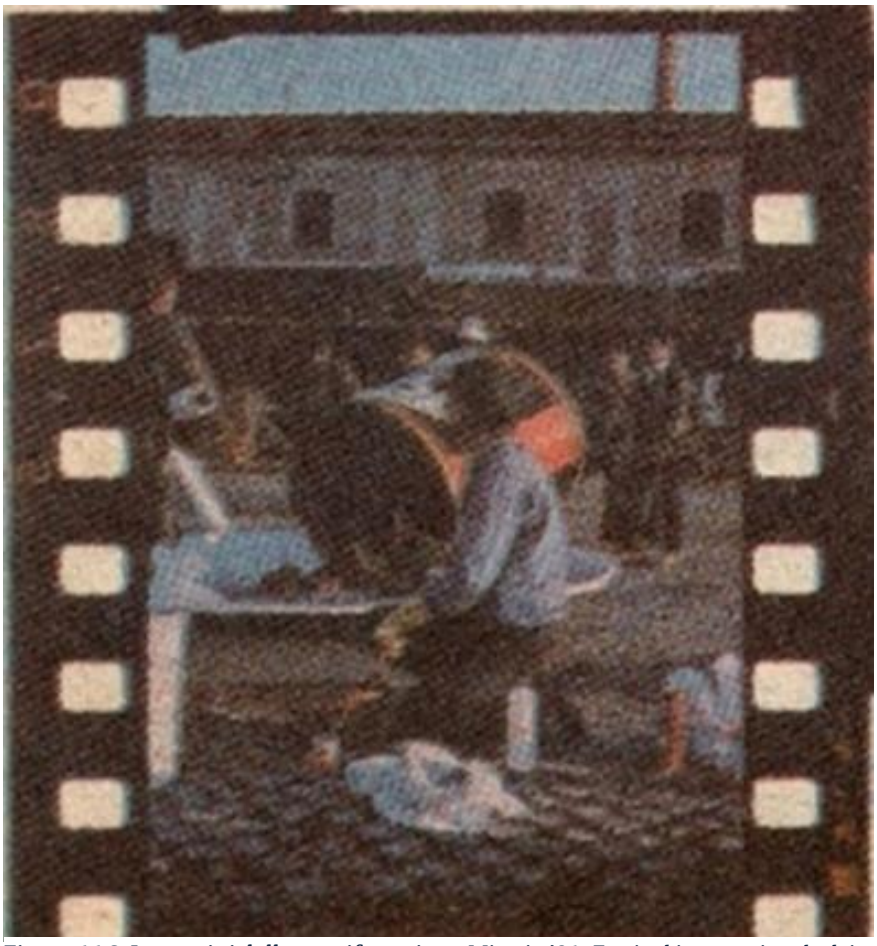


Figura 116. Immagini della manifestazione *Miseria '81. Festival internazionale dei nuovi poveri*, monumento alla Mucca Carolina. In: Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981, p. 1, scansione realizzata da chi scrive.



Figura 117. Sequenza di *screenshot* dal videoclip *Una Squillo per Christian*, trasmissione televisiva *Mystery Fantasy*, RAI, 1982. Frame tratti dal video disponibile online (https://www.youtube.com/watch?v=PjvpO-2fJ9k&t=774s), montaggio di chi scrive.



Figura 118. **AC-RN**, Copertina del dossier *Ancora Incontri*, Estate Romana 1983 al Foro Boario (B. 19, f. 2), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.

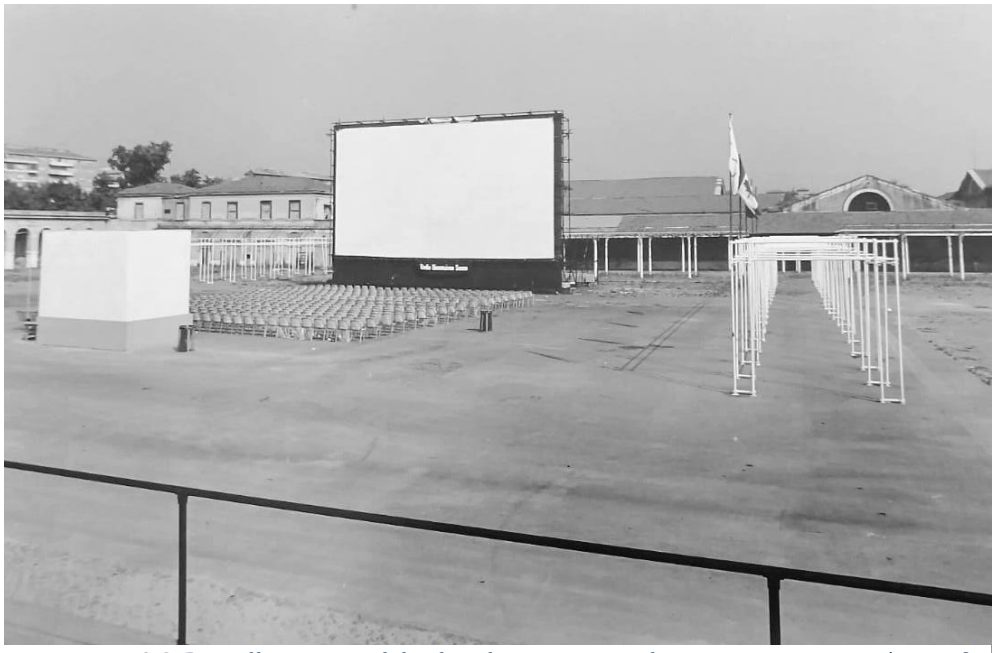


Figura 119. **AC-RN**, Allestimento del palco al Mattatoio per l'Estate Romana 1983 (B. 16, f. 6), su concessione della Sovrintendenza Capitolina, Archivio Storico Capitolino.

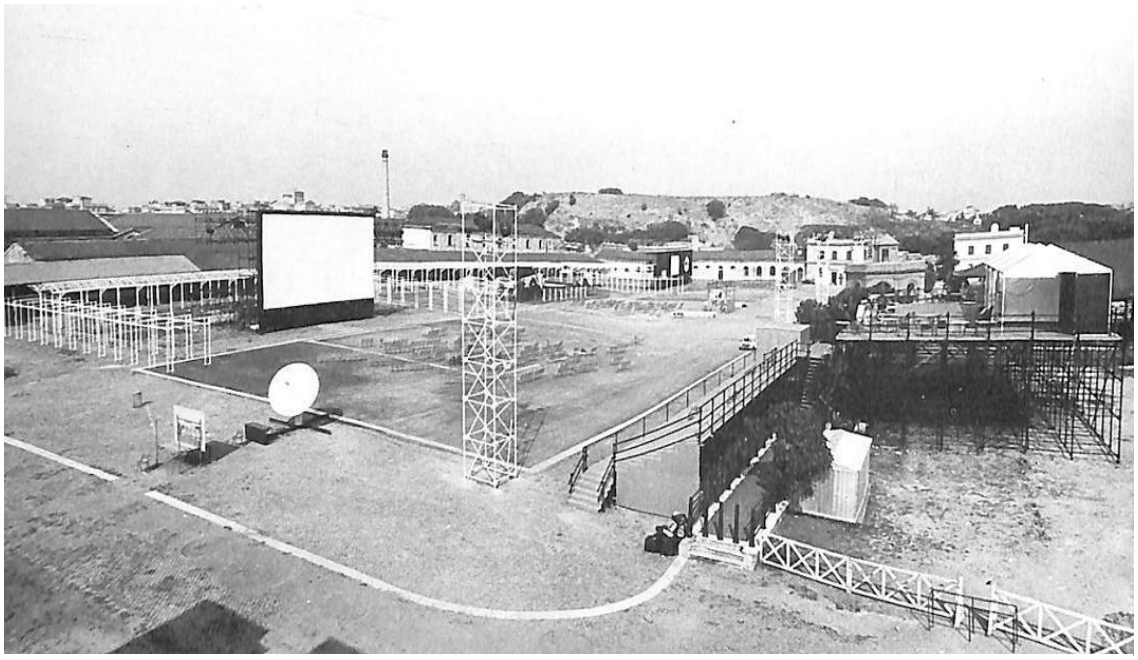


Figura 120. Allestimento per l'Estate Romana 1983. In: L. Caruso (a cura di) *Testaccio. Progetto per la trasformazione di un quartiere*, in "Romacentro", Collana di pubblicazione dell'Assessorato per gli interventi nel Centro Storico del Comune di Roma, Fratelli Palombi, Roma 1984-1985, p. 12 (collocazione: ARD 909/3), su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.

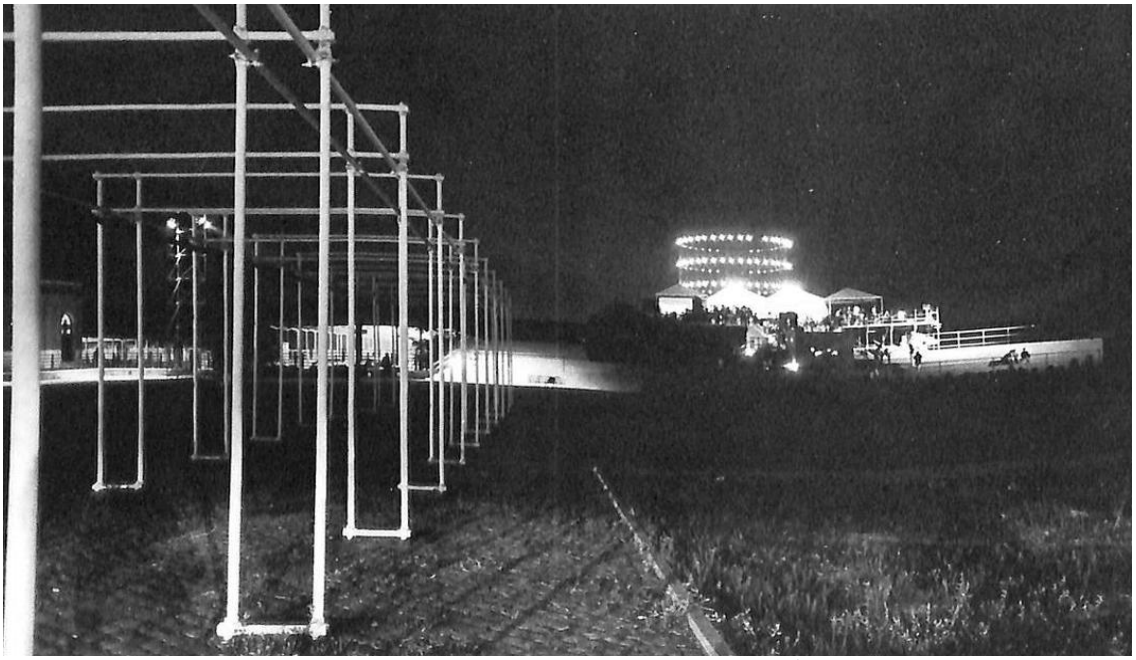


Figura 121. Allestimento per l'Estate Romana 1983. In: L. Caruso (a cura di) *Testaccio. Progetto per la trasformazione di un quartiere*, in "Romacentro", Collana di pubblicazione dell'Assessorato per gli interventi nel Centro Storico del Comune di Roma, Fratelli Palombi, Roma 1984-1985, p. 12 (collocazione: ARD 909/3), su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 122. **A-MXX**, Allestimento della Mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni Roma (F. 36), su concessione di MAXXI Architettura, Centro Archivi.



Figura 123. **A-MXX**, Allestimento della Mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni Roma (F. 36), su concessione di MAXXI Architettura, Centro Archivi.



Figura 124. **A-MXX**, Allestimento della Mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni Roma (F. 36), su concessione di MAXXI Architettura, Centro Archivi.



Figura 125. **A-MXX**, Allestimento della Mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni Roma (F. 36), su concessione di MAXXI Architettura, Centro Archivi.



Figura 126. **A-MXX**, Allestimento della Mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni Roma (F. 36), su concessione di MAXXI Architettura, Centro Archivi.

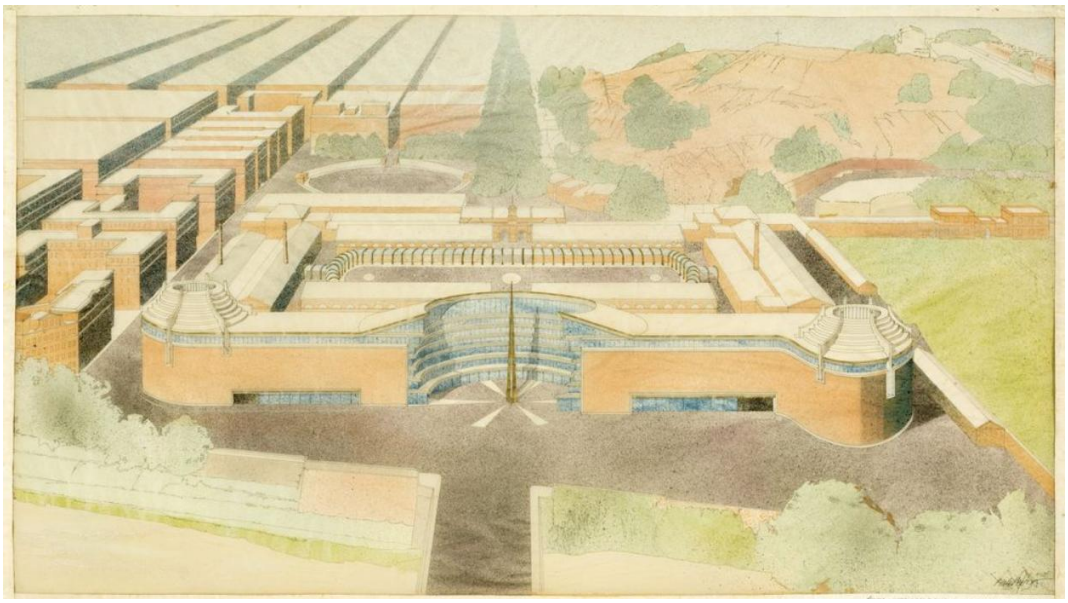


Figura 127. P. Portoghesi, *Città della Scienza al Mattatoio*, 1983, china acquarellata su lucido, cm 58 x 103 (ANLS CDC 177), su concessione dell'Archivio del Contemporaneo, Collezione del Disegno Contemporaneo, dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Figura 128. **BP-LG**, L. Ghirri, *Mattatoio 1981*, Fototeca della Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, su concessione della Biblioteca Panizzi.

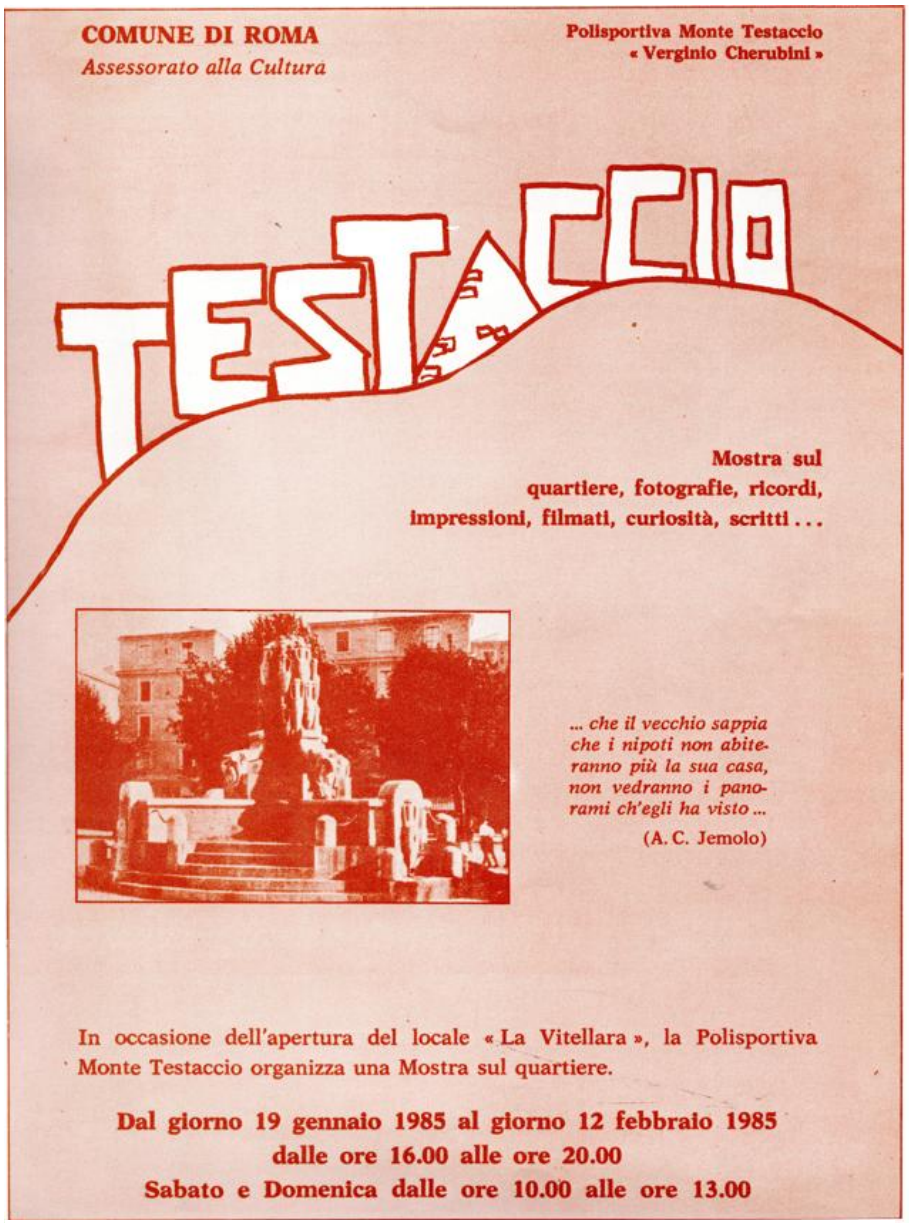


Figura 129. Locandina della mostra *Testaccio*. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.



Figura 130. Facciata del Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n, scansione realizzata da chi scrive.



Figura 131. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.



Figura 132. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.

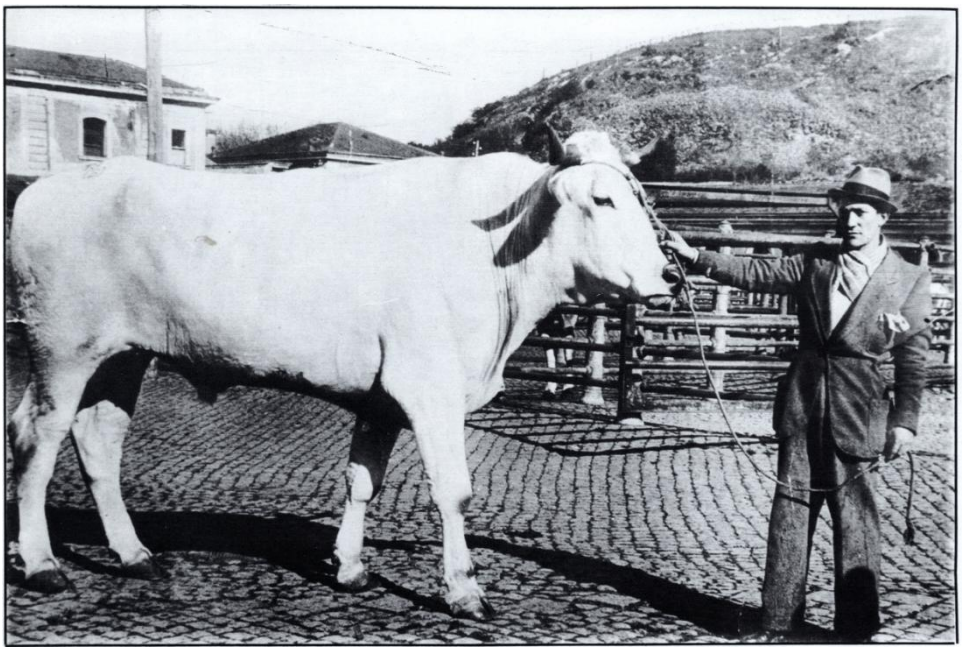


Figura 133. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.



Figura 134. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.

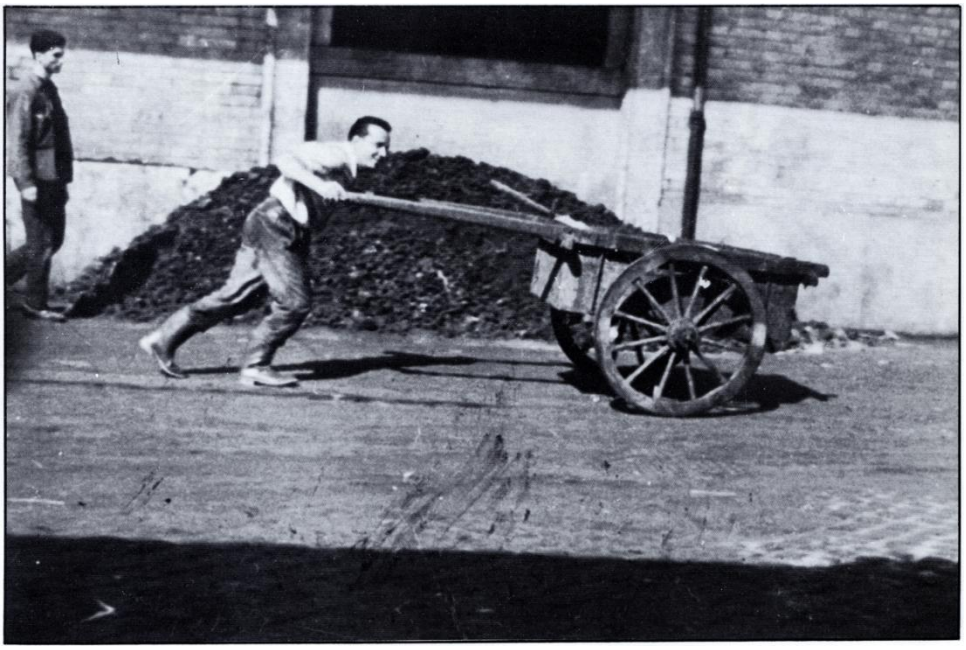


Figura 135. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.

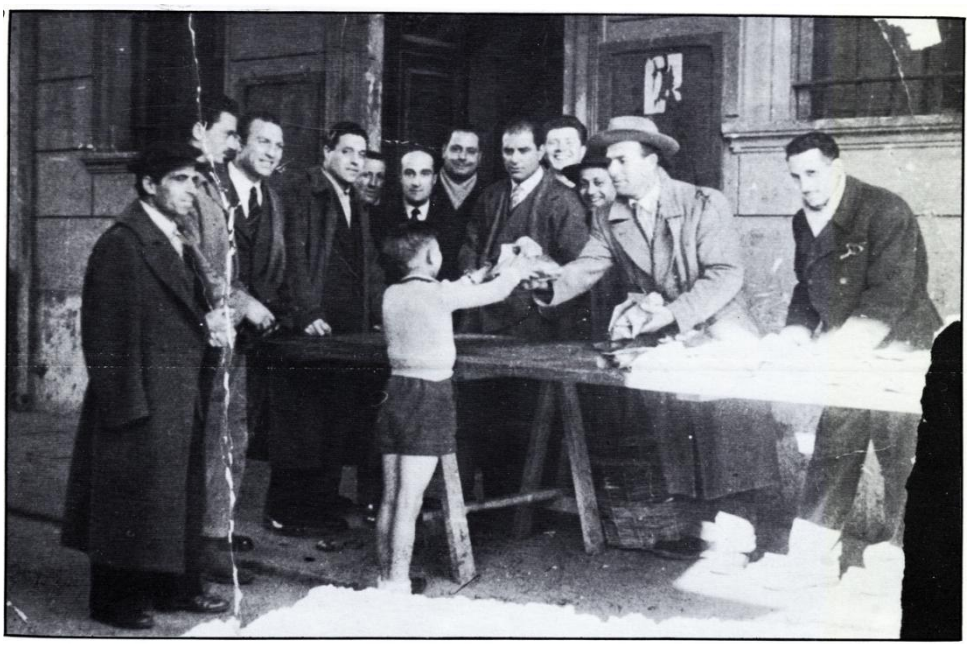


Figura 136. Distribuzione delle carni. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.



Figura 137. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.

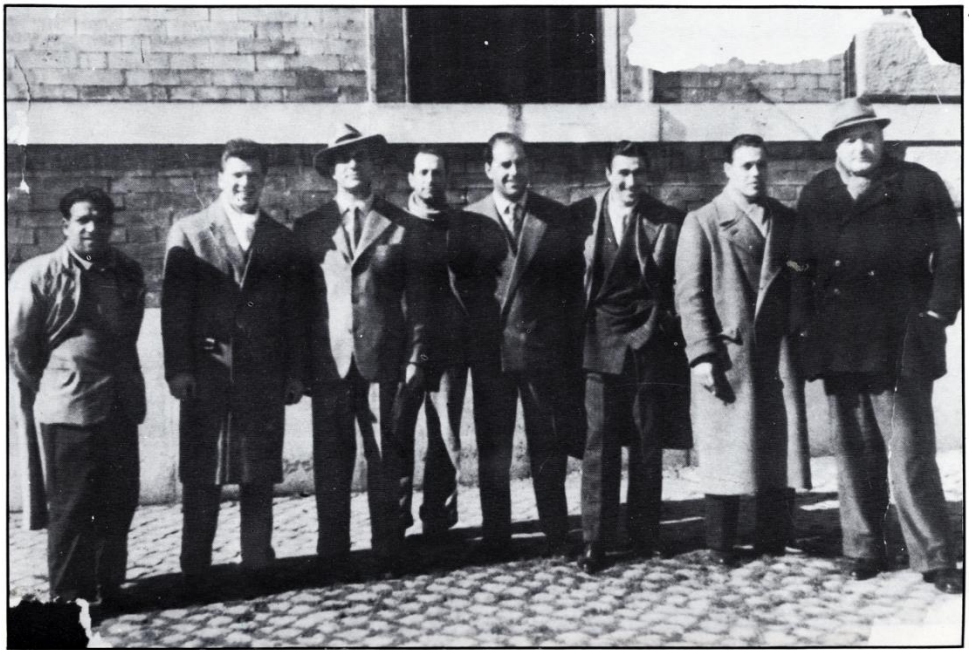


Figura 138. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.



Figura 139. Immagini dei lavoratori dentro il Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.



Figura 140. Lavoratori in sciopero davanti al Mattatoio. In: A.s., *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità, Po. Monte Testaccio «Verginio Cherubini»*, p. i., p. n. n., scansione realizzata da chi scrive.



Figura 141. **A-SPMT**, *Orchestra Aperta* all'interno del teatro-circo Spazio Zero (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 142. **A-SPMT**, *Orchestra Aperta* all'interno del teatro-circo Spazio Zero (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 143. **A-SPMT**, *Orchestra Aperta* all'interno del teatro-circo Spazio Zero (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 144. **A-SPMT**, *Lavori*, interventi nella sede di Via Galvani 20 (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 145. **A-SPMT**, *Lavori*, interventi nella sede di Via Galvani 20 (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

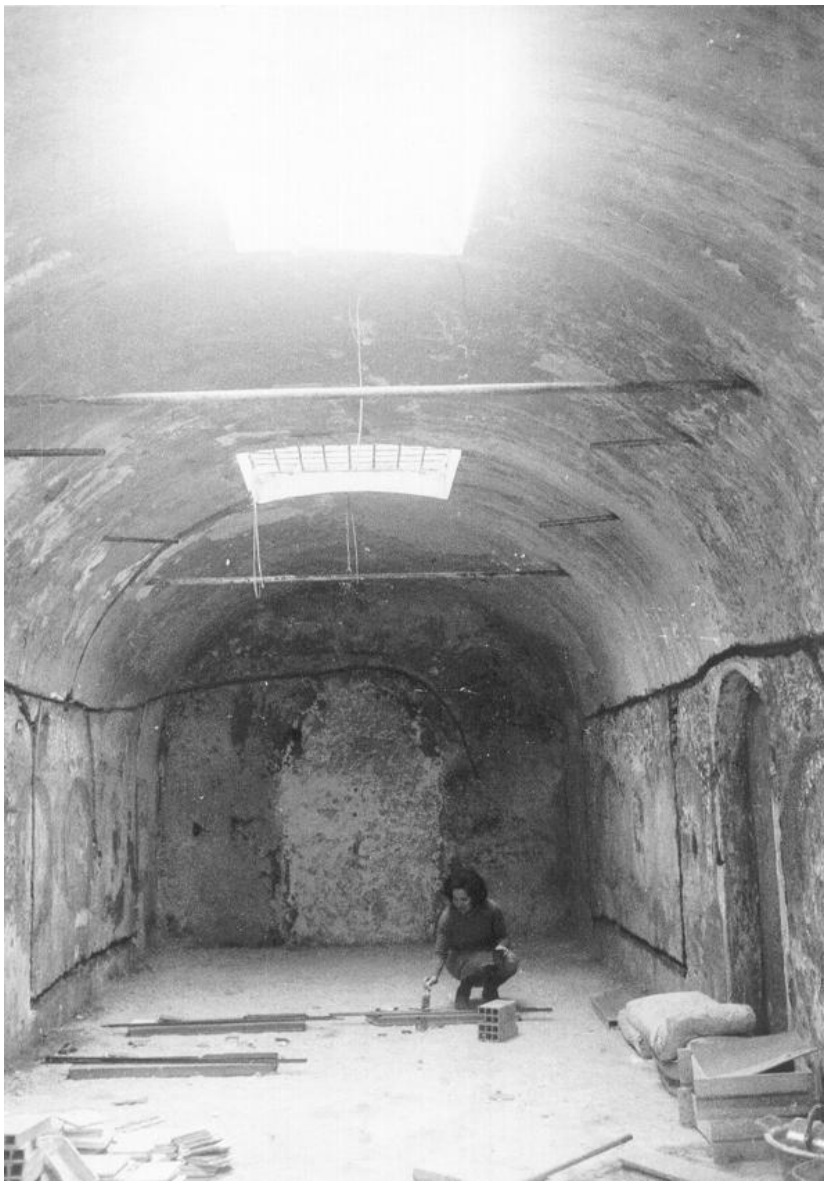


Figura 146. **A-SPMT**, *Lavori*, interventi nella sede di Via Galvani 20 (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

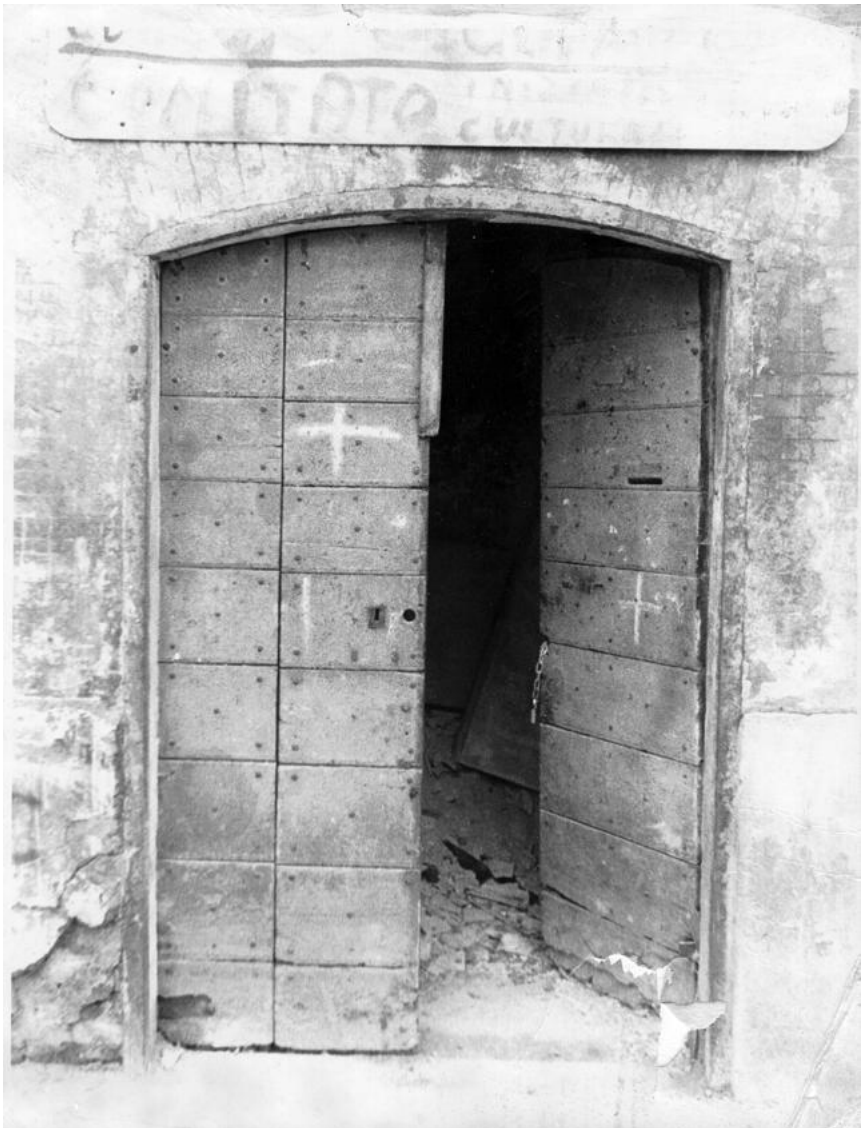


Figura 147. **A-SPMT**, *Porta di Via Galvani*, ingresso della prima sede della SPMT (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 148. **ICCD**, *Murales* di ingresso della SPMT, veduta di Via Galvani, Gabinetto Fotografico Nazionale (N047815), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 149. **ICCD**, *Murales* di ingresso della SPMT, veduta di Via Galvani, Gabinetto Fotografico Nazionale (N047814), su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura.



Figura 150. **A-SPMT**, *Lezione e lavori*, nella sede di Via Galvani 20 (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



ORARIO PROVVISORIO DAL 1° MARZO '76 SCUOLA DI MUSICA DEL TESTACCIO

ORE	LUNEDI	MARTEDI	MERCOLEDI	GIOVEDI	VENERDI	SABATO	DOMENICA
10,00		TEORIA SARA MODIGLIANI	C. BASSO BRUNO TOMMASO / CHIT. TONY ACKERMAN	PIANO IACOUCCI / TEORIA SARA MADIGLIANI	SAX MAURIZIO GIANNARA		TROMBA M. CORVINI / PRATICA ORCHESTRA E MUSICA D'INSIEME
11,30							
13,00	POMERIGGIO						
15,00					CHITARRA T. ACKERMAN	FLAUTO DOLCE S. MODIGLIANI	
16,00	TEORIA BRUNO TOMMASO	TEORIA G. IACOUCCI	TEORIA G. SCHIAFFINI	FLAUTO E. COLOMBO	CHITARRA		
17,00	FLAUTO EUGENIO COLOMBO	PIANO G. IACOUCCI	TROMBONE G. SCHIAFFINI		CHITARRA	CLARINO R. LANERI	
18,00	PERCUSSIONI M. IANNACCONE	C. BASSO B. TOMMASO	SAX M. GIAMMARCO	PIANO PIERANGIOLI	CHITARRA		
19,00					CHITARRA	TROMBA AL. CORVINI	
20,00	PRATICA PICCOLI GRUPPI	PRATICA PICCOLI GRUPPI	PRATICA PICCOLI GRUPPI	PRATICA PICCOLI GRUPPI	CHITARRA		
21,30	SAX TOMMASO VITTORINI	PIANO MARTINI JOSEPH	TEORIA NINO DE ROSE	SAX VITTORINI / STORIA JAZZ M. JOSEPH	SEMINARIO CON ESPITI		
22,30							

Figura 151. **A-SPMT**, *Primo orario anno '76* (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 152. **A-SPMT**, *Lezione*, nella sede di Via Galvani 20 (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 153. **A-SPMT**, *Lezione*, nella sede di Via Galvani 20 (1976), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 154. **A-SPMT**, *Banda*, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 155. **A-SPMT**, *Banda*, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 156. **A-SPMT**, *Alvin Curran al Laghetto di Villa Borghese, Estate romana 1980*, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

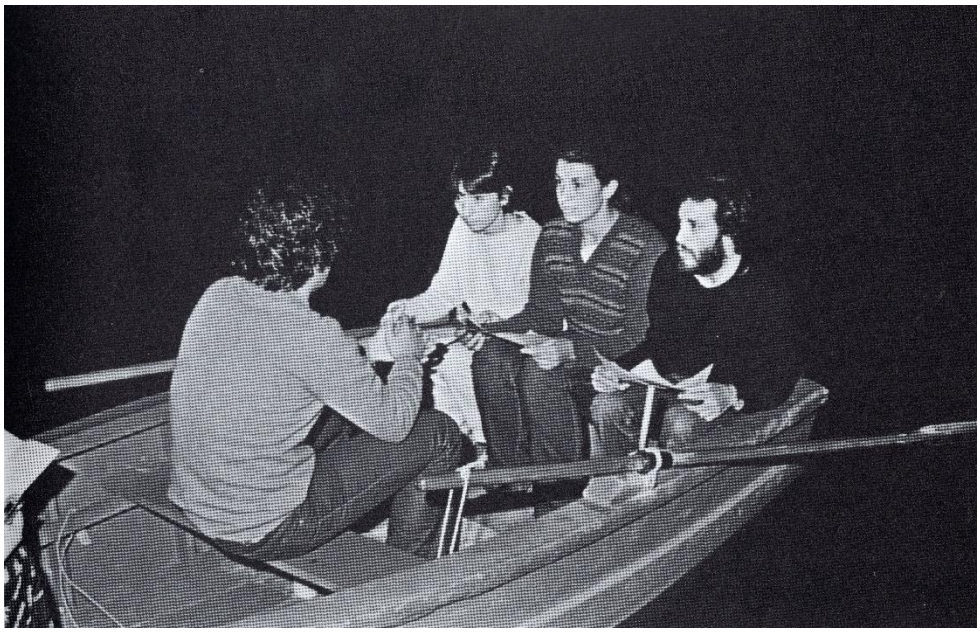


Figura 157. Immagini dell'esecuzione di *Riti Marittimi* (1980). In: R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80 patrocinata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e dal Teatro dell'Opera di Roma*, catalogo della rassegna (collocazione: AMC 267), Savelli, Milano 1981, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 158. Immagini dell'esecuzione di *Riti Marittimi* (1980). In: R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80 patrocinata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e dal Teatro dell'Opera di Roma*, catalogo della rassegna (collocazione: AMC 267), Savelli, Milano 1981, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 159. *Blitz musicali* al Conservatorio di Santa Cecilia (1980). In: R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80 patrocinata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e dal Teatro dell'Opera di Roma*, catalogo della rassegna (collocazione: AMC 267), Savelli, Milano 1981, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 160. *Blitz musicali* al Conservatorio di Santa Cecilia (1980). In: R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80 patrocinata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e dal Teatro dell'Opera di Roma*, catalogo della rassegna (collocazione: AMC 267), Savelli, Milano 1981, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 161. *Blitz musicali* al Conservatorio di Santa Cecilia (1980). In: R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80 patrocinata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e dal Teatro dell'Opera di Roma*, catalogo della rassegna (collocazione: AMC 267), Savelli, Milano 1981, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 162. *Blitz musicali* al Conservatorio di Santa Cecilia (1980). In: R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80 patrocinata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e dal Teatro dell'Opera di Roma*, catalogo della rassegna (collocazione: AMC 267), Savelli, Milano 1981, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 163. *Blitz musicali* al Conservatorio di Santa Cecilia (1980). In: R. di Giammarco, S. Isidori (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80 patrocinata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e dal Teatro dell'Opera di Roma*, catalogo della rassegna (collocazione: AMC 267), Savelli, Milano 1981, su concessione della Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.



Figura 164. **A-REF**, *Brochure/gadget del Festival edizione 1989*, Serie: comunicazione/REF 1989, Collocazione: faldone 1, su concessione dell'Archivio Roma Europa Festival.



Figura 165. **A-SPMT**, Giovanna Marini sul palco allestito a Campo dei Fiori per l'edizione 1989 del Roma Europa Festival, *Bicentenario della Rivoluzione Francese* (1989), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 166. **A-SPMT**, Giovanna Marini sul palco allestito a Campo dei Fiori per l'edizione 1989 del Roma Europa Festival, *Bicentenario della Rivoluzione Francese* (1989), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 167. **A-SPMT**, Organico di musicisti per il *Bicentenario della Rivoluzione Francese* (1989), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 168. **A-SPMT**, Organico di musicisti per il *Bicentenario della Rivoluzione Francese* (1989), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

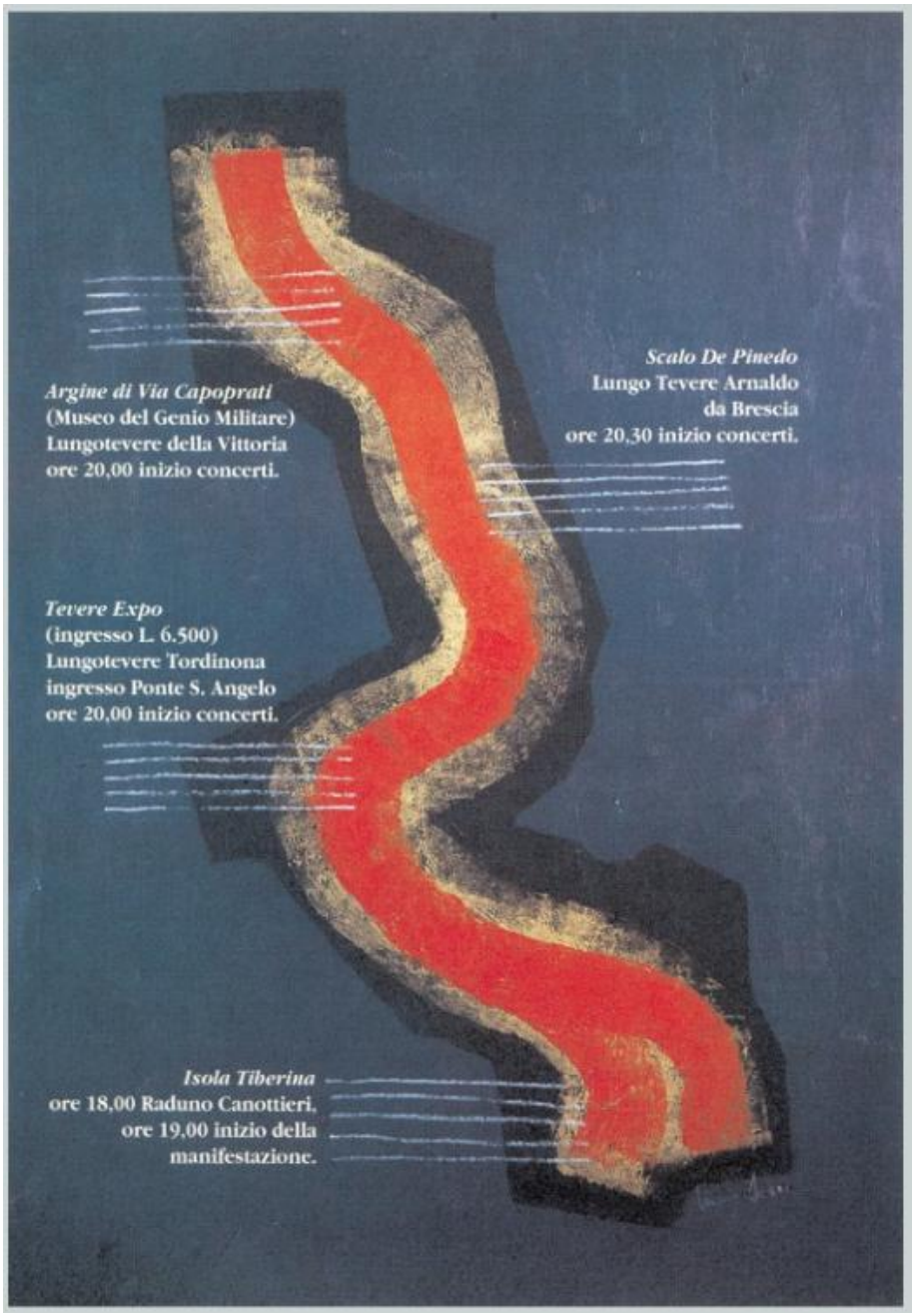


Figura 169. Locandina della manifestazione *Fiume di musica*, organizzata nell'ambito del Roma Europa Festival 1993 (disponibili al link: https://danieleabbado.com/it/regia/, con il consenso del registra).



Figura 170. Daniele Abbado, Piero Milesi, *Fiume di Musica*, *performance* sul Tevere con concerti, proiezioni e interventi pirotecnici, Roma Europa Festival (1993). Progetto e regia: Daniele Abbado, musiche originali: Piero Milesi, coordinamento musicale: Michele Dall'Ongaro, immagini: © Enrica Scalfari, Francesca Naldoni, (disponibili al link: https://danieleabbado.com/it/regia/, con il consenso del registra).



Figura 171. Daniele Abbado, Piero Milesi, *Fiume di Musica*, *performance* sul Tevere con concerti, proiezioni e interventi pirotecnici, Roma Europa Festival (1993). Progetto e regia: Daniele Abbado, musiche originali: Piero Milesi, coordinamento musicale: Michele Dall'Ongaro, immagini: © Enrica Scalfari, Francesca Naldoni, (disponibili al link: https://danieleabbado.com/it/regia/, con il consenso del registra).



Figura 172. **AB-SPMT**, Esibizione della Banda della SPMT nelle cave di marmo per lo spettacolo *Urlo* di Peppino de Bono, Festival di Avignone (2004), su concessione su concessione dell'Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 173. **AB-SPMT**, Locandina della 23° edizione delle Orestiadi di Gibellina (2004), su concessione su concessione dell'Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 174. **AB-SPMT**, Esibizione musicale della Banda della SPMT con la partecipazione di Alvin Curran (2018), nell'ambito delle attività della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, su concessione su concessione dell'Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 175. **A-SPMT**, Esibizione della SPMT al Teatro Olimpico per lo spettacolo *Musica per la Libertà Libertà per la Musica* (1990), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 176. **A-SPMT**, Esibizione di Giovanna Marini al Teatro Olimpico per lo spettacolo *Musica per la Libertà Libertà per la Musica* (1990), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

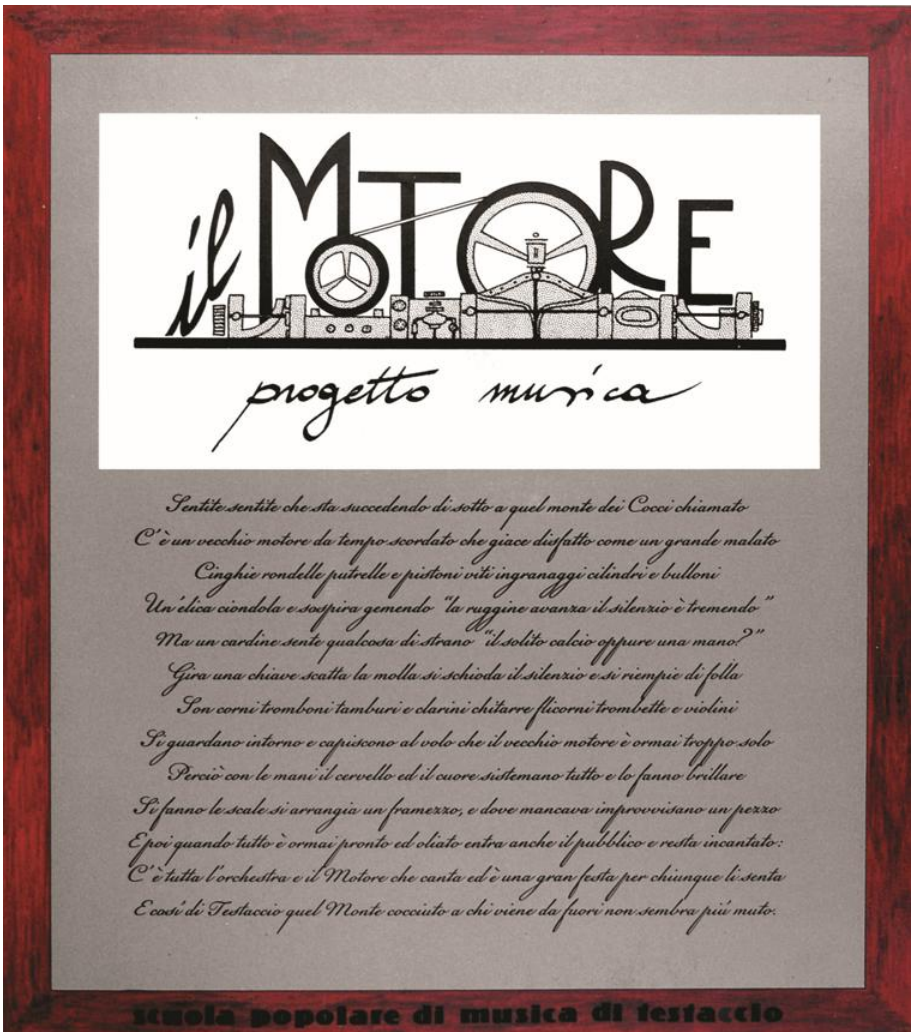


Figura 177. **A-SPMT**, Copertina del Libro animato *Il Motore della Musica*, di Giulia Pirandello, nell'ambito del progetto "Il Motore progetto di Musica", su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 178. **A-SPMT**, Manifestazione per l'assegnazione dei locali del Mattatoio, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 179. **A-SPMT**, Manifestazione per l'assegnazione dei locali del Mattatoio, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 180. **A-SPMT**, Manifestazione per l'assegnazione dei locali del Mattatoio, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 181. **AB-SPMT**, Progetto di ristrutturazione dei locali motori dell'Ex Frigorifero di Testaccio, realizzato dalla SPMT e dallo Studio Tecnico Associato Arch. Cesareni & Marsaglia, su concessione su concessione dell'Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

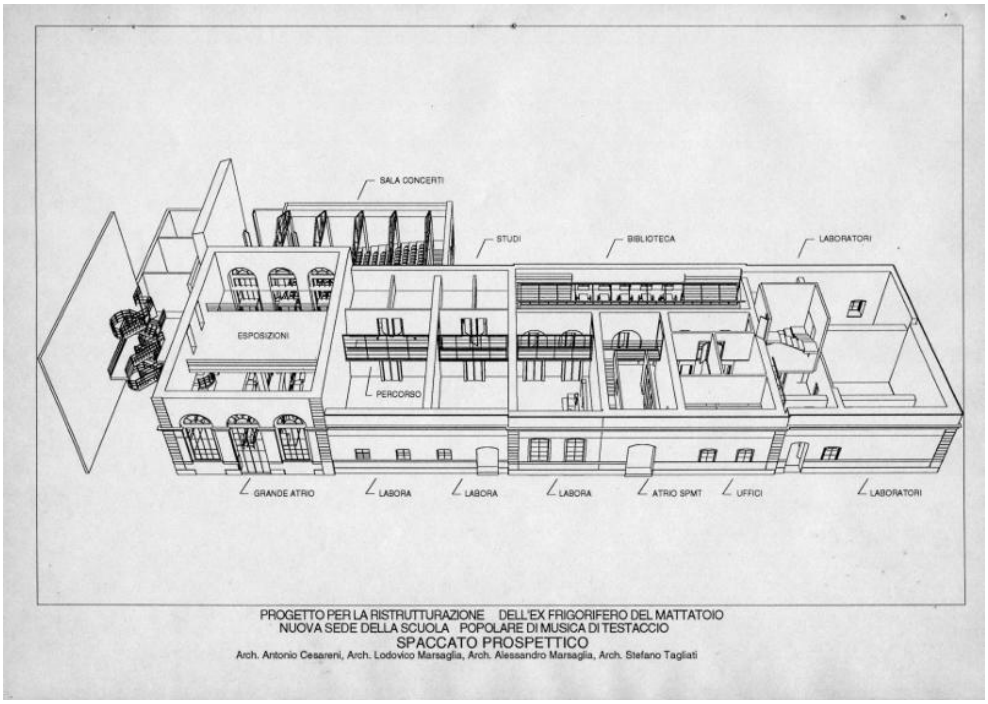


Figura 182. **AB-SPMT**, Progetto di ristrutturazione dei locali motori dell'Ex Frigorifero di Testaccio, realizzato dalla SPMT e dallo Studio Tecnico Associato Arch. Cesareni & Marsaglia, su concessione su concessione dell'Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

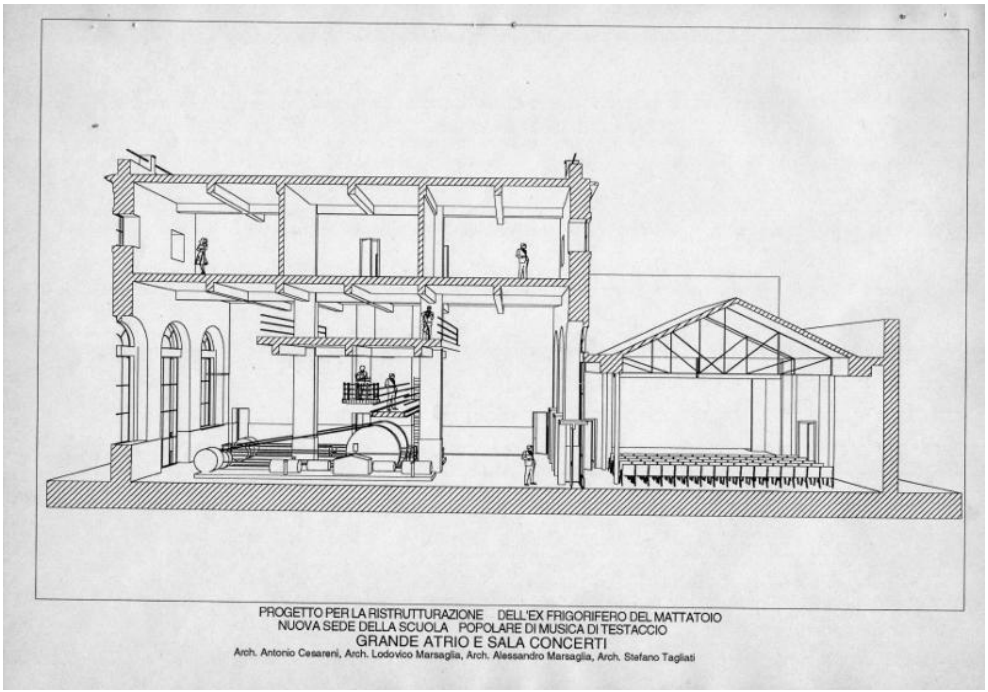


Figura 183. **AB-SPMT**, Progetto di ristrutturazione dei locali motori dell'Ex Frigorifero di Testaccio, realizzato dalla SPMT e dallo Studio Tecnico Associato Arch. Cesareni & Marsaglia, su concessione su concessione dell'Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

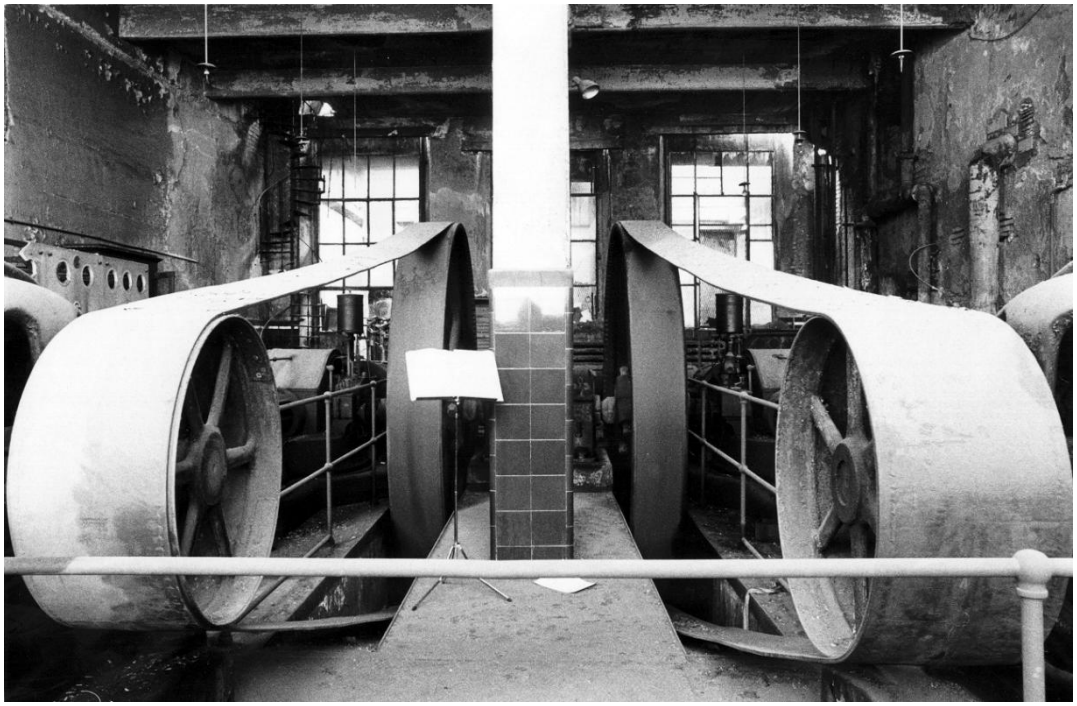


Figura 184. **A-SPMT**, Sala del Frigorifero, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 185. **A-SPMT**, Sala del Frigorifero, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 186. **A-SPMT**, Sala del Frigorifero, su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 187. **A-SPMT**, Inaugurazione della stagione FREON (1993-1994), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.



Figura 188. **A-SPMT**, Inaugurazione della stagione FREON (1993-1994), su concessione dell'Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

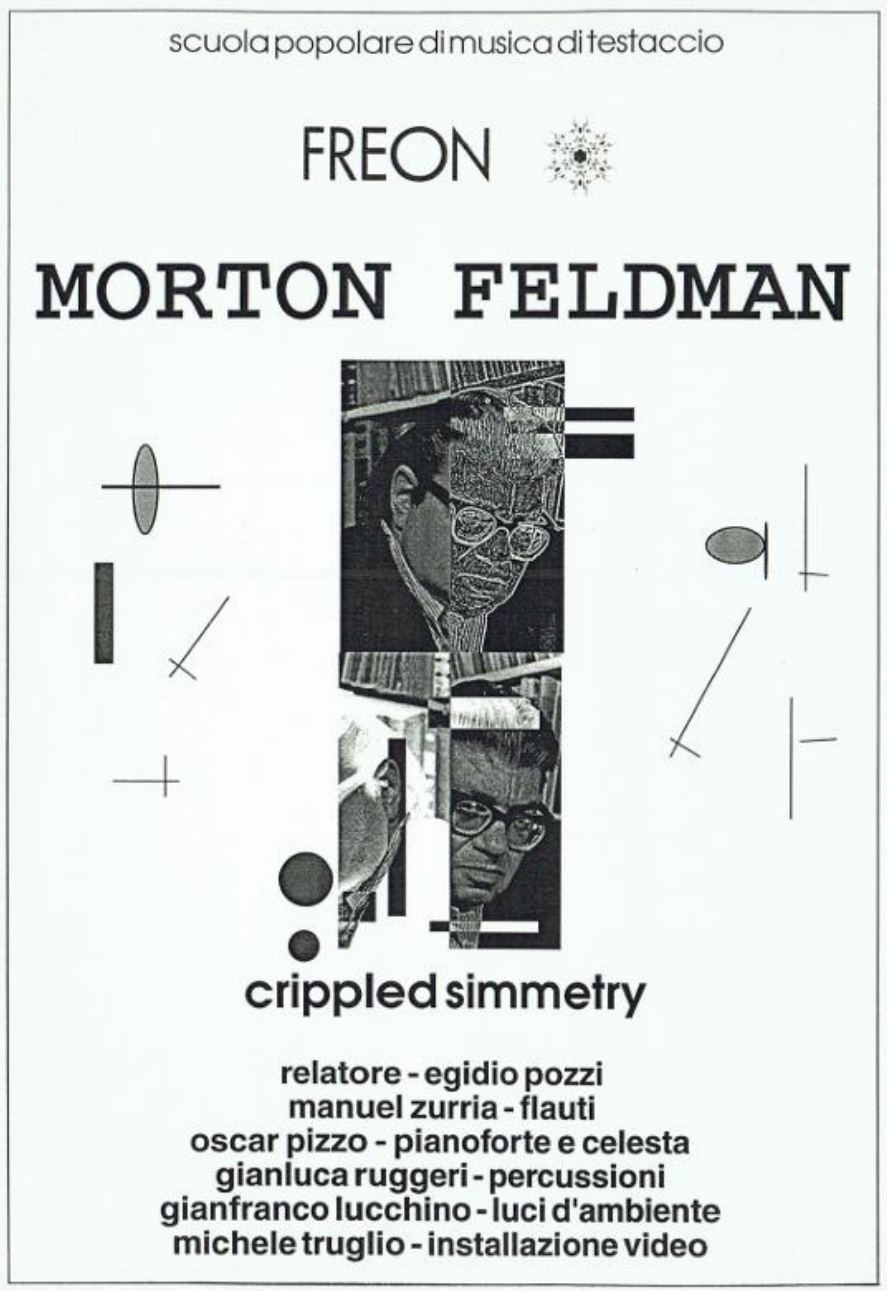


Figura 189. **A-FREON**, Locandina del concerto, monografia su Morton Feldman, presso la sala Il Motore del Mattatoio di Testaccio, stagione FREON (1993-1994), su concessione dell'Archivio FREON Ensemble.



Figura 190. **A-FREON**, Locandina del concerto, monografia su György Kurtág, presso la sala Il Motore del Mattatoio di Testaccio, stagione FREON (1993-1994), su concessione dell'Archivio FREON Ensemble.



Figura 191. **A-FREON**, Locandina del concerto, monografia su Steve Reich, presso la sala Il Motore del Mattatoio di Testaccio, stagione FREON (1993-1994), su concessione dell'Archivio FREON Ensemble.



Figura 192. **A-VG**, *Lessico Migratorio*, trasmissione radiofonica della Redazione Interculturale Villaggio Globale (1989), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 193. **A-VG**, *Lessico Migratorio*, trasmissione radiofonica della Redazione Interculturale Villaggio Globale (1989), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.


Figura 194. **A-VG**, Presentazione pubblica della Redazione Interculturale Villaggio Globale nel teatro-circo Spazio Zero (1990), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 195. **A-VG**, Immagine dell'occupazione dei locali dell'ex Borsa del Mattatoio di Testaccio (1990), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.

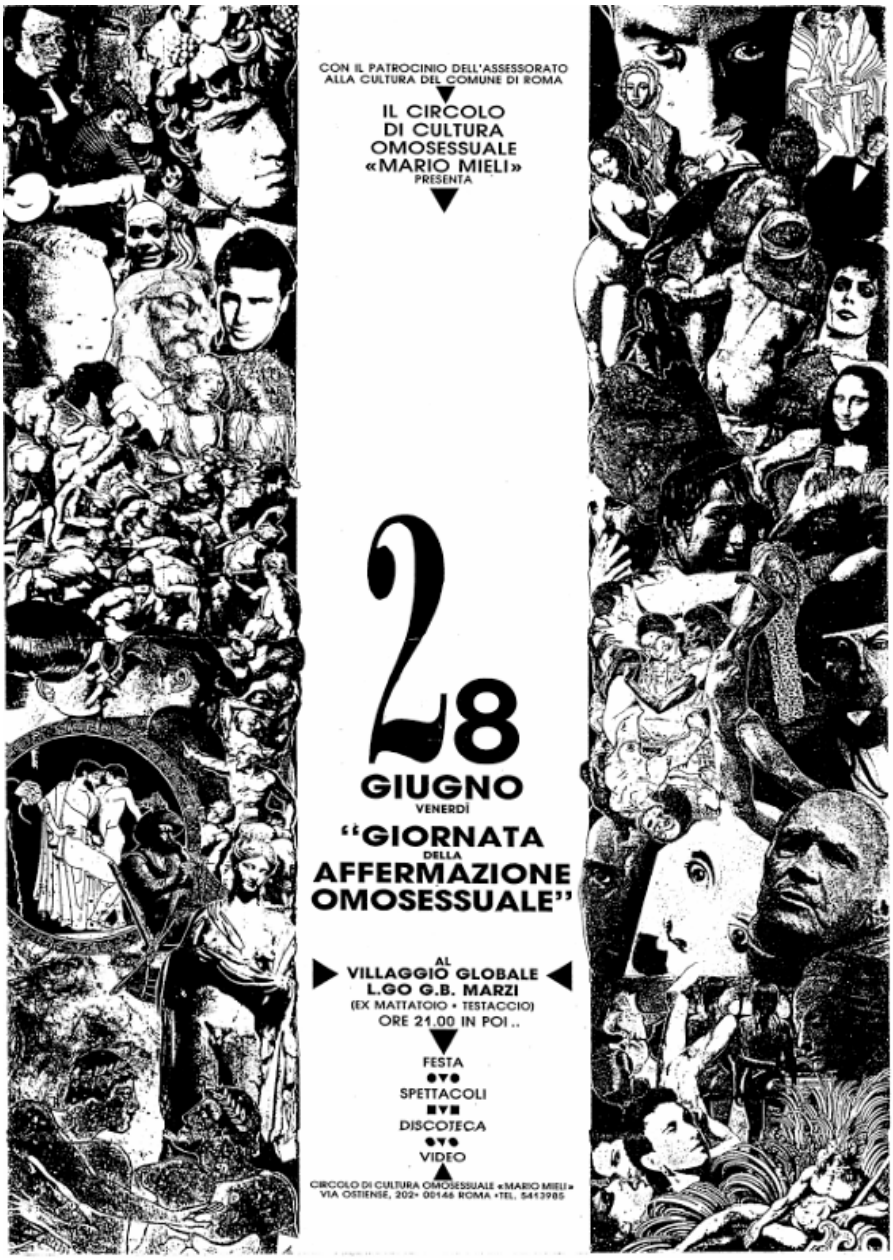


Figura 196. **A-VG**, Locandina della *Giornata della Affermazione Omosessuale*, realizzata dal Circolo Mario Mieli e Villaggio Globale svolta presso Villaggio Globale (1991), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 197. **A-VG**, Locandina della prima serata *Muccassassina*, realizzata dal Circolo Mario Mieli e Villaggio Globale svolta presso Villaggio Globale (1992), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 198. **A-VG**, Elaborazione grafica della *Muccassassina* (1992), flyer, su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.

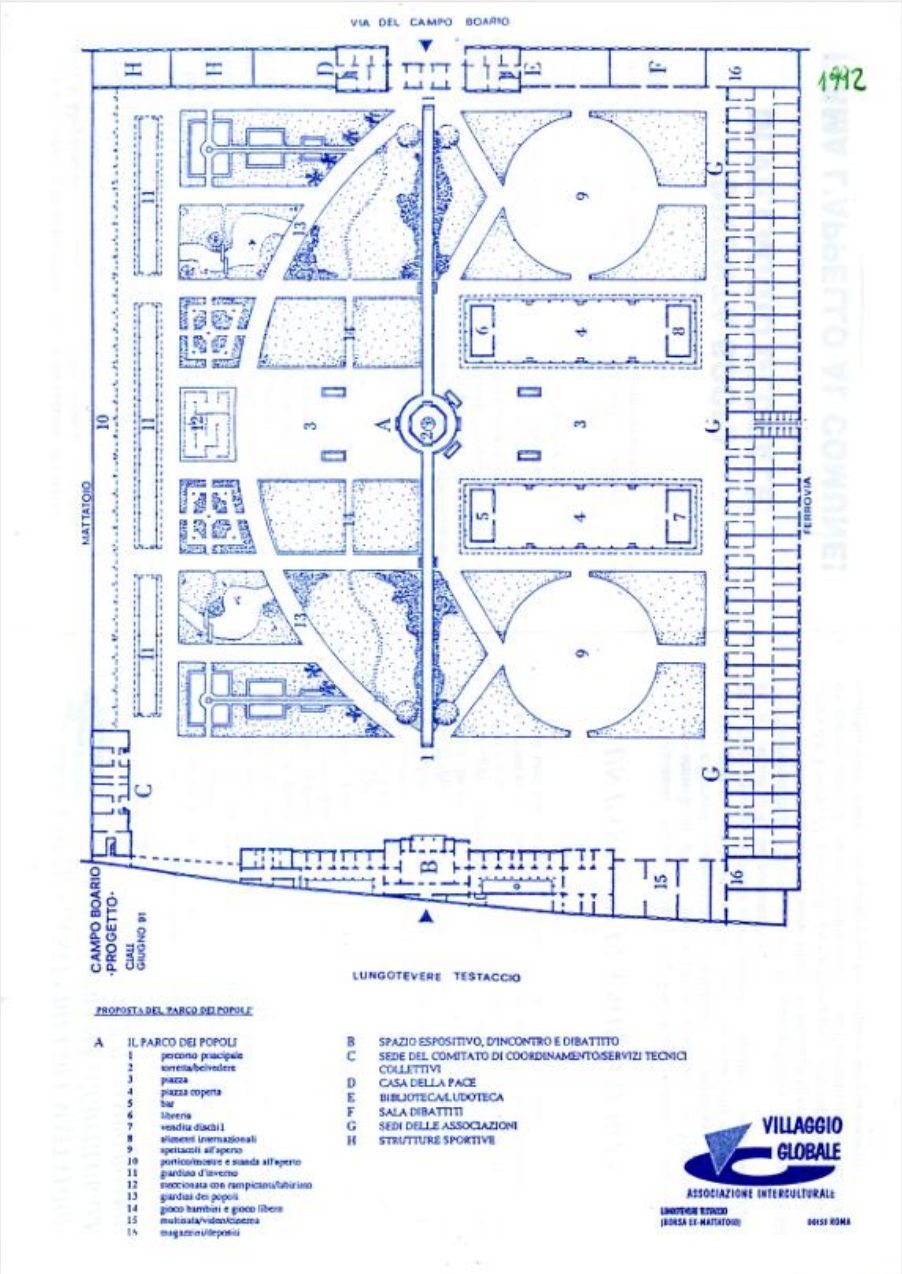


Figura 199. **A-VG**, Elaborazione grafica del progetto *Parco dei popoli* (1991-1992), realizzato con l'Arch. Mauro Riccardi, su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.

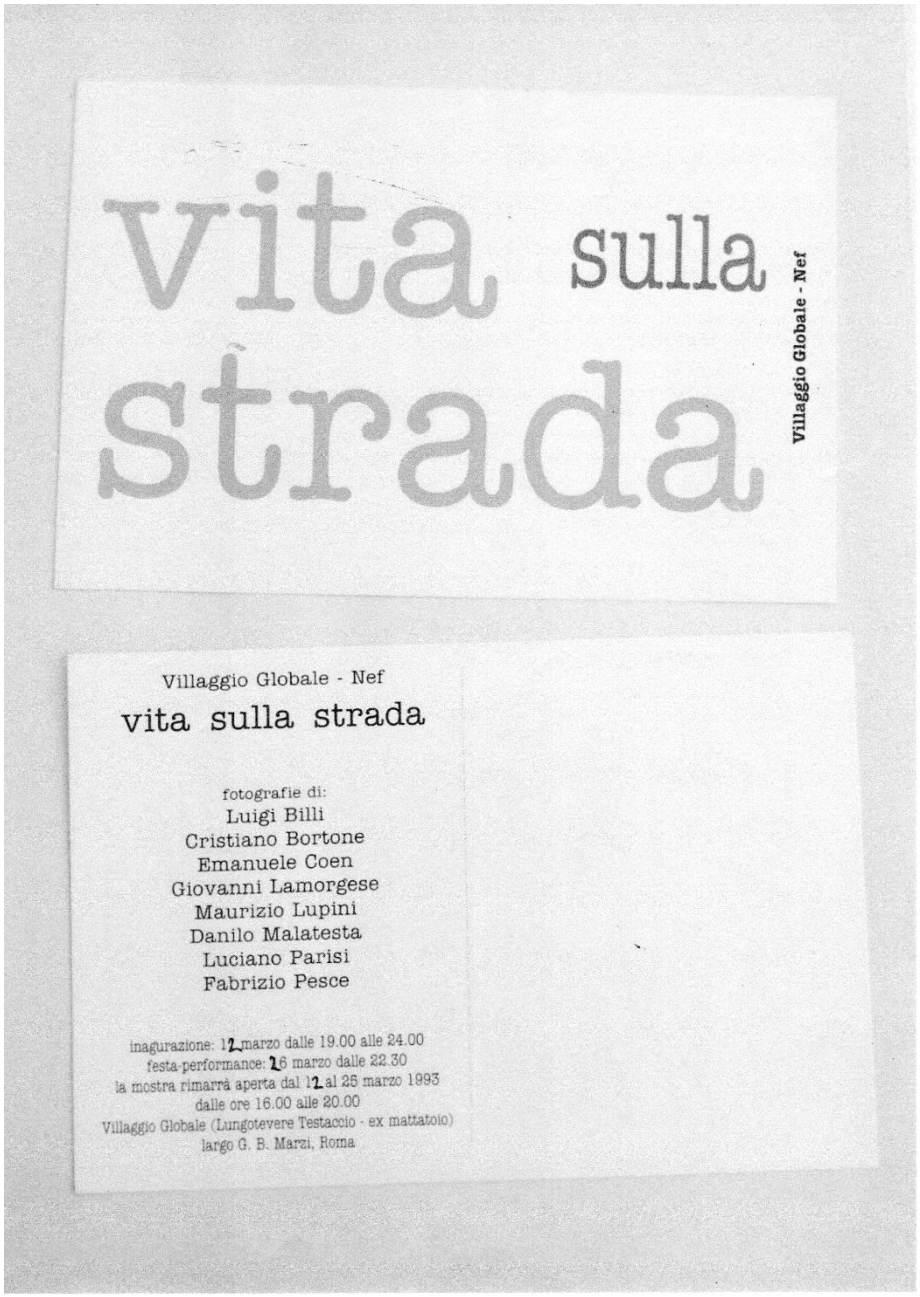


Figura 200. **A-VG**, Materiali relativi alla mostra *Vita sulla Strada* (1993), flyer, su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 201. **A-VG**, Locandina della mostra *Parzialmente Stremati* (1993), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.

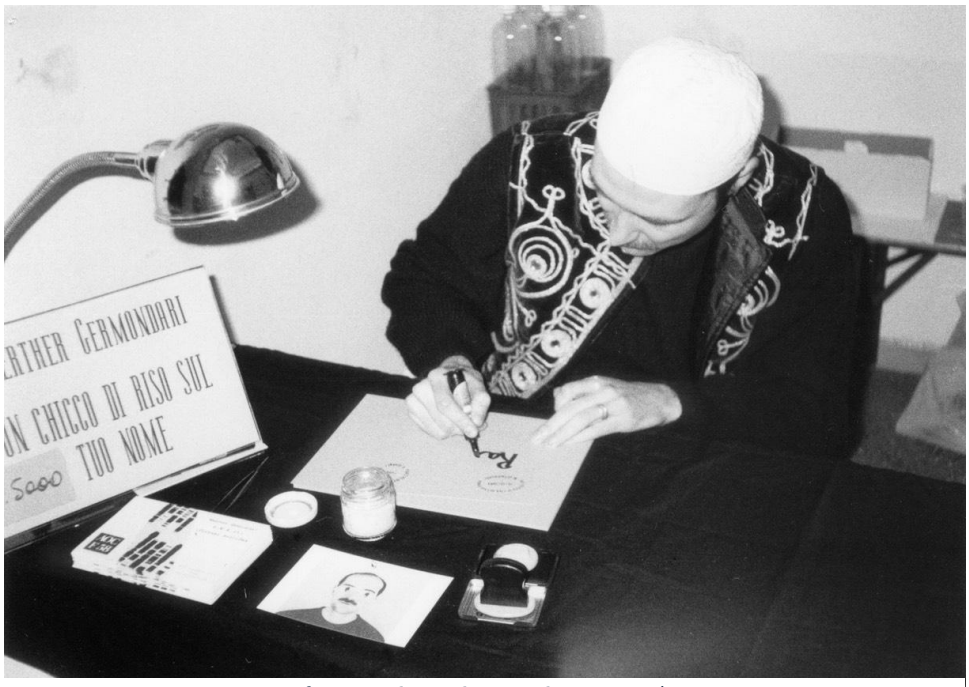


Figura 202. Werter Germondari, *Un chicco di riso sul tuo nome / A rice grain on your name*, *performance*, realizzata per la mostra *Parzialmente stremati*, presso Villaggio Globale (1994), courtesy l'artista.



Figura 203. **A-VG**, Mappatura dei CSOA in Italia. In: A.s., ins. "Centri Sociali", in "Il Manifesto", 18 settembre 1994, su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 204. **A-VG**, Locandina del convegno *Culture giovanili e conflitti metropolitani* (1995), su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 205. **A-VG**, Programma della sezione indipendente *Che l'altro da sé non sia un bersaglio*, realizzata nell'ambito della Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo (1999), pieghevole, su concessione dell'Archivio di Villaggio Globale.



Figura 206. **AS**, *Muro di macchine e carni* (1991), intervento per *Accomul'Azioni*, festival al Monte dei Cocci, su concessione dell'Archivio Stalker.

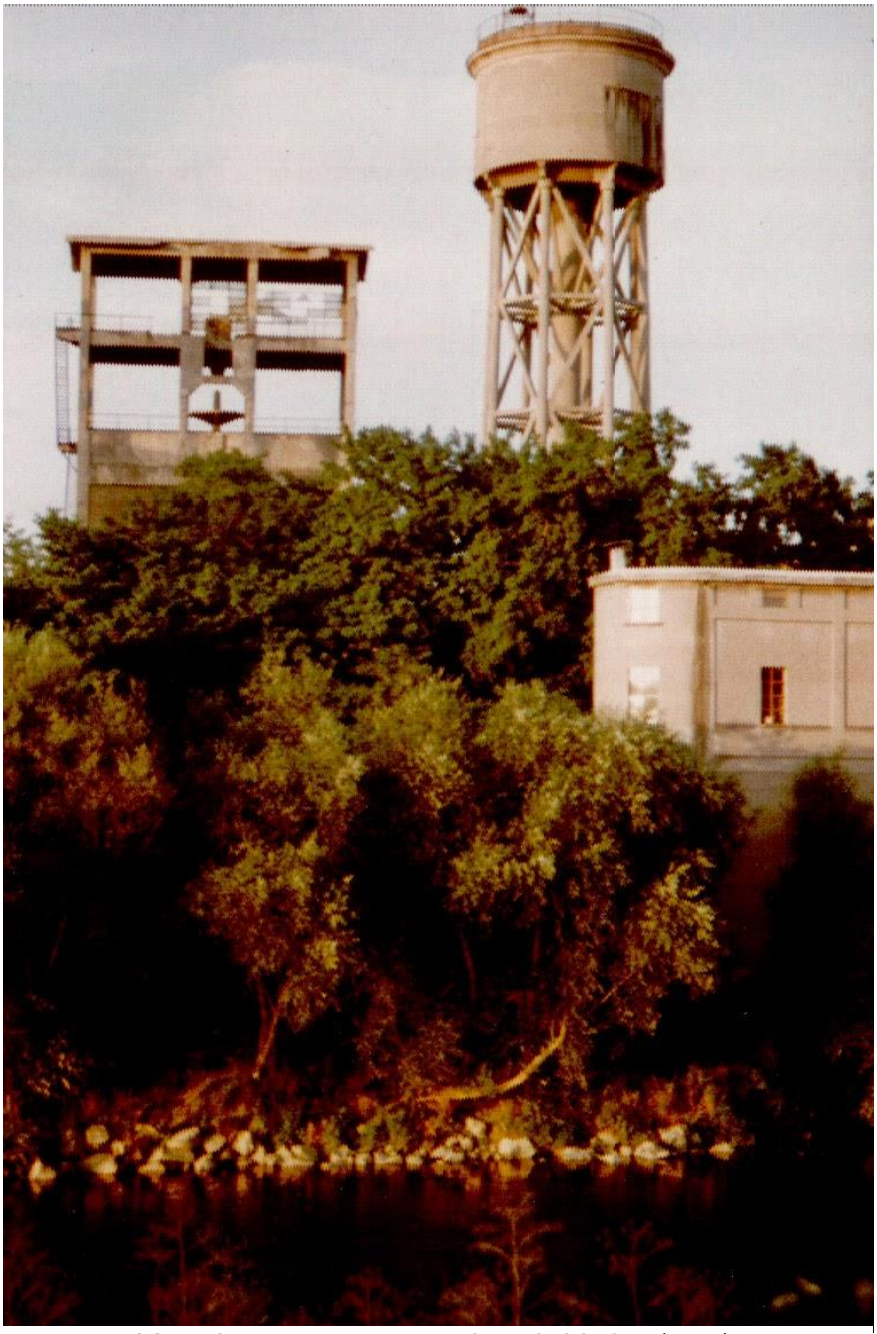


Figura 207. **AS**, *Vivilerive. Per una pratica ambientale del rifiuto* (1993), area ex industriale Ostiense-Marconi, su concessione dell'Archivio Stalker.



Figura 208. **AS**, *Al-Qantara. La città del ponte sul fiume* (1994), progetto grafico di R. Ottaviani, area ex industriale Ostiense-Marconi, su concessione dell'Archivio Stalker.



Figura 209. **AS**, *Soap Opera* (1997), intervento per la mostra *Riciclart. Arte e riciclaggio*, ex Mattatoio di Testaccio, su concessione dell'Archivio Stalker.



Figura 210. **AS**, *Soap Opera* (1997), intervento per la mostra *Riciclart. Arte e riciclaggio*, ex Mattatoio di Testaccio, su concessione dell'Archivio Stalker.



Figura 211. **AS**, *Soap Opera* (1997), intervento per la mostra *Riciclart. Arte e riciclaggio*, ex Mattatoio di Testaccio, su concessione dell'Archivio Stalker.

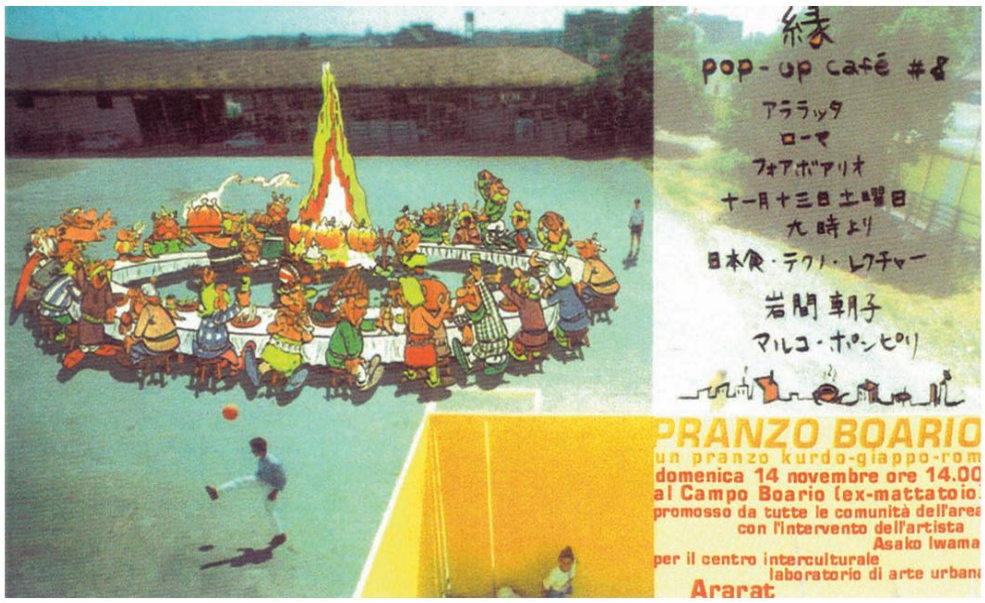


Figura 212. **AS**, *Pranzo Boario* (1999) Ararat Pop-up cafè, progetto grafico di A. Iacovoni e A. Iwama, invito. In: Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n. n., su concessione dell'Archivio Stalker.



Figura 213. **AS**, *Pranzo Boario* (1999), fotografia di R. Ottaviani. In: Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n. n., su concessione dell'Archivio Stalker.

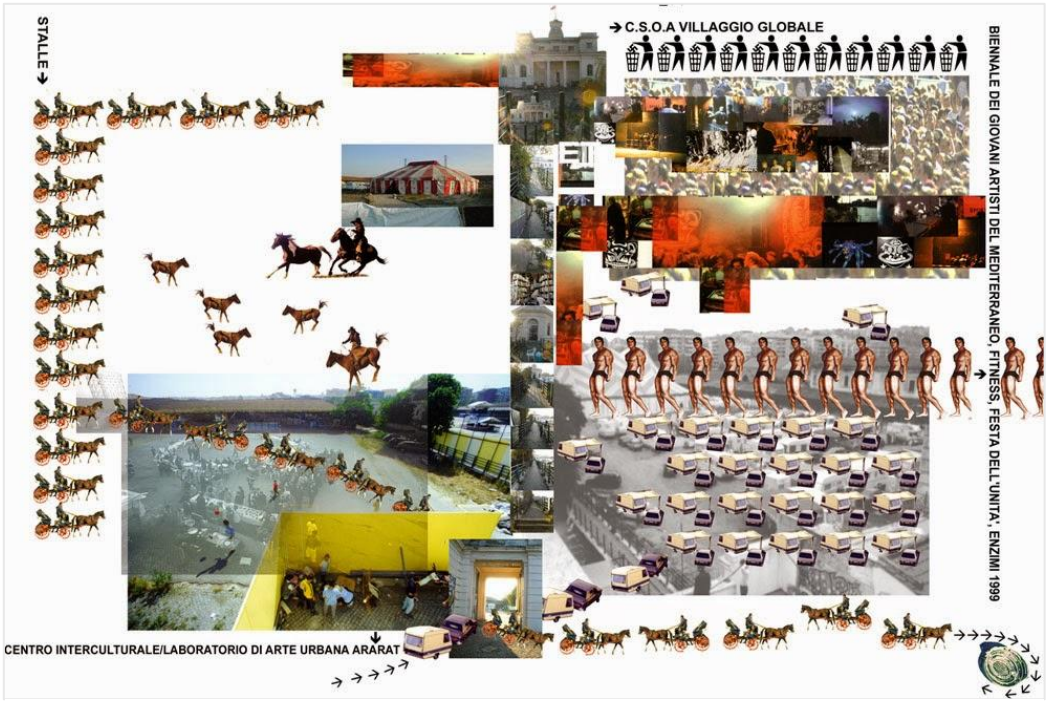


Figura 214. **AS**, Campo Boario, progetto grafico di A. Iacovoni. In: Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n. n., su concessione dell'Archivio Stalker.

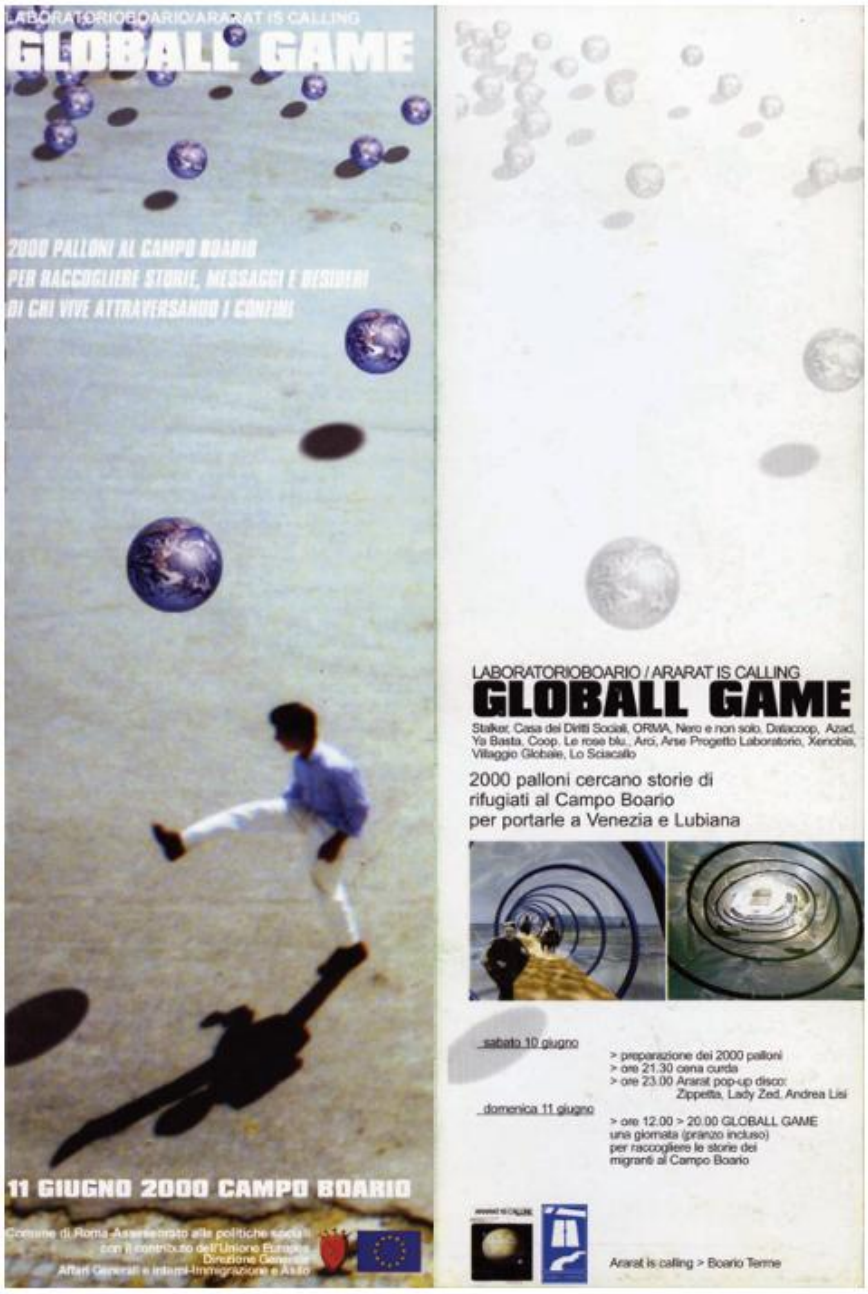


Figura 215. **AS**, *Laboratorio Boario/Ararat is Calling*, Progetto grafico di A. Iacovoni. In: Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n. n., su concessione dell'Archivio Stalker.



Figura 216. **AS**, *Campo Boario (Global Game & Transborderline)*, fotografia di R. Ottaviani. In: Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n. n., su concessione dell'Archivio Stalker.



Figura 217. **AS**, *Global Game & Transborderline*, fotografia di G. Ripepi, VII Biennale di Architettura, Venezia. In: Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n. n., su concessione dell'Archivio Stalker.

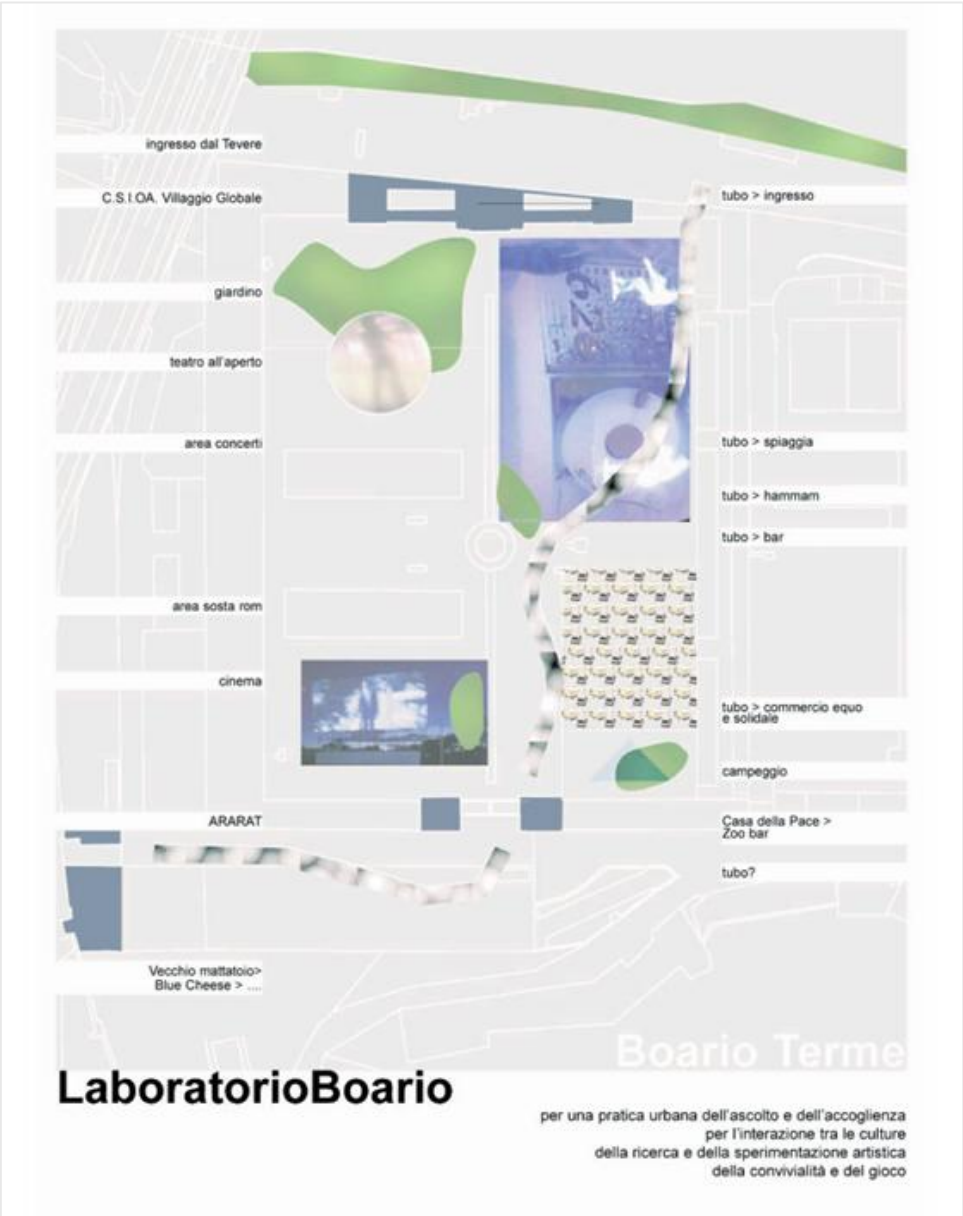


Figura 218. **AS**, *Laboratorio Boario/Boario Terme*, progetto grafico di A. Iacovoni. In: Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, p. i., Roma 2007, p. n. n., su concessione dell'Archivio Stalker.

Annex C. Archivio dei suoni e della memoria orale



Scannerizzare il QR code per richiedere l'accesso all'archivio.

Annex D. Risultati e aspetti tecnici dell'analisi sul *soundscape*

Scheda 1. Valutazione e parametri analitici. Sintesi integrata tra dati soggettivi e indicatori oggettivi derivati dalle registrazioni binaurali

Legenda per la lettura dei parametri	
Sorgenti sonore (scala 0–4)	Indice medio di presenza delle sorgenti: valore medio della percezione delle diverse tipologie di suono presenti nell'ambiente. Scala interpretativa: 0 = assente · 1 = debole · 2 = moderata · 3 = forte · 4 = dominante.
Qualità percepita, giudizio e profilo percettivo	Indici di qualità del paesaggio sonoro: indicatori derivato dalle valutazioni soggettive degli ascoltatori. I valori positivi indicano una percezione più favorevole dell'ambiente sonoro, mentre valori negativi indicano una percezione meno piacevole.
LAeq: livello sonoro equivalente medio [dB(A)]	Livello medio di pressione sonora registrato durante il periodo di misura. Espresso in decibel con ponderazione A.
Navg: intensità sonora percepita media (sone):	Indicatore psicoacustico che esprime l'intensità del suono così come viene percepita dall'ascoltatore.
ΔL – Differenza di livello sonoro (dB)	Differenza tra il livello sonoro massimo e minimo registrato durante la misura (ΔL = Lmax – Lmin). Indica il grado di variabilità del paesaggio sonoro nel tempo.

Dati e valori dell'analisi *soundscape*, calcolati da T. D'Orazio secondo le normative ISO 12913							
Spot	**Sorgenti sonore prevalenti (media 0–4)**	**Qualità percepita (valore)**	**Giudizio complessivo**	**Profilo percettivo**	**LAeq (dB)**	**Intensità percepita (sone)**	**Variabilità sonora ΔL (dB)**
1 – Ingresso in Piazza O. Giustiniani	traffico predominante (2,88); antropici (~1–2); naturali (~0); altri (~1–2)	0,08	neutra	vivace e dinamico; lieve caoticità dovuta al traffico di fondo	43,7	4,60	11,6
2 – Facoltà di Architettura Roma Tre	antropici (2,33); naturali (2,08); altri (1,25); traffico attenuato (1,08)	0,67	buona	ambiente calmo e ordinato; variabilità lieve (voci e uccelli)	42,08	2,41	19,0

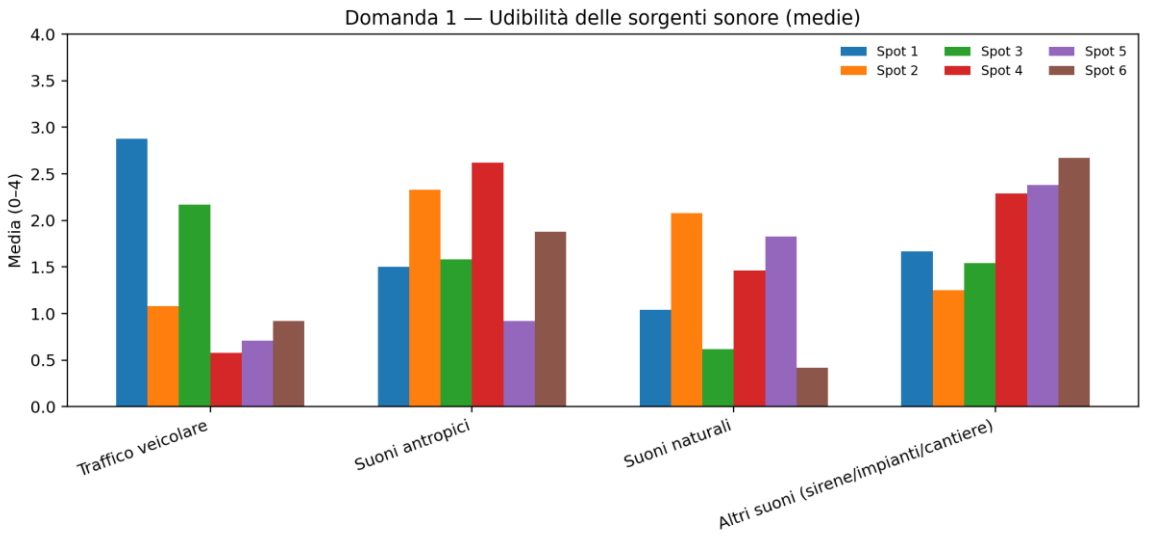
3 – Uscita carrabile su Largo G.B. Marzi	traffico (2,36); antropici (1,73); altri (1,68); naturali (0,68)	−0,18	leggermente negativa	dinamico ma frammentato; carattere instabile tipico di uno spazio di transizione	42,95	4,08	8,0
4 – Città dell'Altra Economia	antropici dominanti (2,86); altri (2,50); naturali (1,59); traffico quasi assente (0,64)	0,27	tendenzialmente positiva	ambiente vivace e sociale; dinamico ma non caotico	42,95	3,97	11,7
5 – Ingresso Largo D. Frisullo	altri/tecnici (2,59); naturali (2,00); antropici (1,00); traffico (0,77)	0,41	moderatamente positiva	ambiente tranquillo e stabile; limitata vivacità sonora	36,2	2,19	11,3
6 – Ingresso della Pelanda	altri/tecnici (2,91); antropici (2,05); traffico (1,00); naturali (0,45)	−0,41	negativa	percezione instabile e poco piacevole; presenza di picchi tecnici discontinui	41,89	3,42	16,1

Scheda 2. Schematizzazione delle risposte chiuse raccolte tramite il questionario

Domanda 1 a scelta multipla. Identificazione e udibilità delle sorgenti sonore (scala 0–4) percepite dai partecipanti (n=24)

Indicatore (media)	Spot 1	Spot 2	Spot 3	Spot 4	Spot 5	Spot 6
Traffico veicolare	2.88	1.08	2.17	0.58	0.71	0.92
Suoni antropici	1.50	2.33	1.58	2.62	0.92	1.88
Suoni naturali	1.04	2.08	0.62	1.46	1.83	0.42
Altri suoni (sirene/impianti/cantiere)	1.67	1.25	1.54	2.29	2.38	2.67

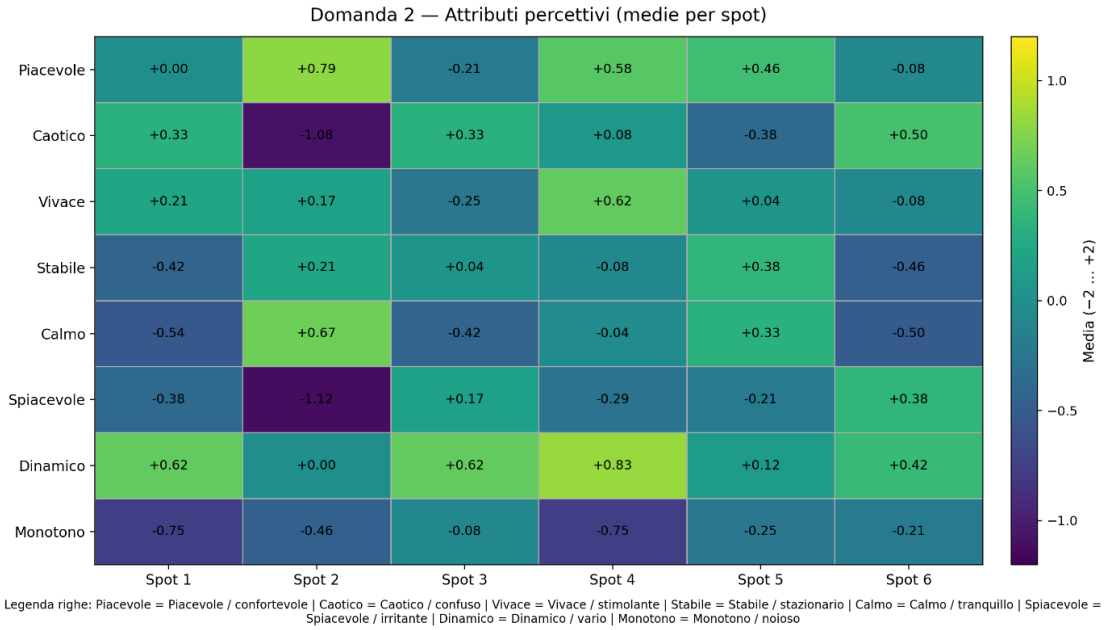
Domanda 1. Schema delle risposte su base grafica



Domanda 2. Attributi percettivi del paesaggio sonoro (scala −2..+2, scala semantico-differenziale)

Indicatore (media)	Spot 1 (n=24)	Spot 2 (n=24)	Spot 3 (n=24)	Spot 4 (n=24)	Spot 5 (n=24)	Spot 6 (n=24)
Piacevole / confortevole	0.00	0.79	-0.21	0.58	0.46	-0.08
Caotico / confuso	0.33	-1.08	0.33	0.08	-0.38	0.50
Vivace / stimolante	0.21	0.17	-0.25	0.62	0.04	-0.08
Stabile / stazionario	-0.42	0.21	0.04	-0.08	0.38	-0.46
Calmo / tranquillo	-0.54	0.67	-0.42	-0.04	0.33	-0.50
Spiacevole / irritante	-0.38	-1.12	0.17	-0.29	-0.21	0.38
Dinamico / vario	0.62	0.00	0.62	0.83	0.12	0.42
Monotono / noioso	-0.75	-0.46	-0.08	-0.75	-0.25	-0.21

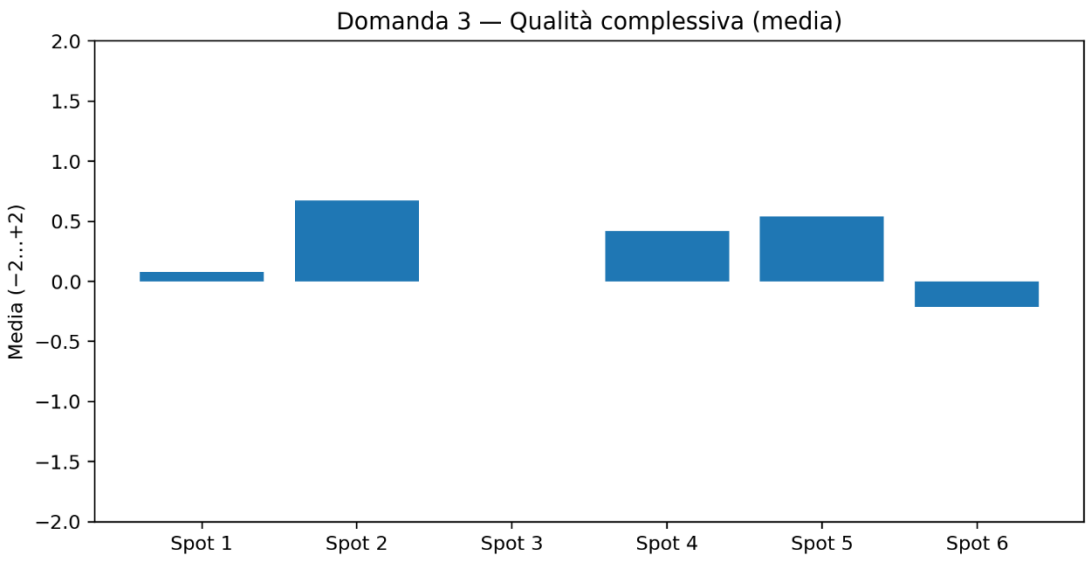
Domanda 2. Schema delle risposte su base grafica



Domanda 3. Giudizio complessivo sulla qualità sonora (medie, scala Likert)

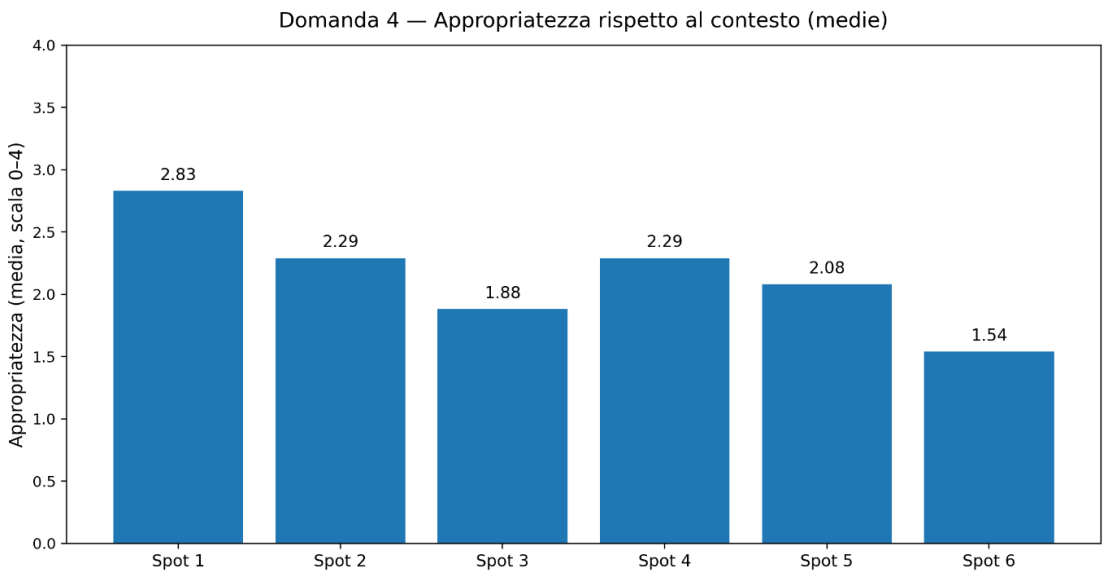
Indicatore (media)	Spot 1 (n=24)	Spot 2 (n=24)	Spot 3 (n=24)	Spot 4 (n=24)	Spot 5 (n=24)	Spot 6 (n=24)
Qualità complessiva (−2..+2)	0.08	0.67	0.00	0.42	0.54	-0.21

Domanda 3. Schema delle risposte su base grafica



Domanda 4. Valutazione complessiva e appropriatezza (medie, scala Likert)						
Indicatore (media)	**Spot 1 (n=24)**	**Spot 2 (n=24)**	**Spot 3 (n=24)**	**Spot 4 (n=24)**	**Spot 5 (n=24)**	**Spot 6 (n=24)**
Appropriatezza rispetto al contesto (0.4)	2.83	2.29	1.88	2.29	2.08	1.54

Domanda 4. Schema delle risposte su base grafica



Legenda per la lettura dei parametri di risposta da 0 a 4	
Udibilità delle sorgenti	0=Assolutamente non udibile; 1=Un po' udibile; 2=Moderatamente udibile; 3=Molto udibile; 4=Domina completamente.
Attributi percettivi	−2=Fortemente in disaccordo; −1=In disaccordo; 0=Né d'accordo né in disaccordo; +1=D'accordo; +2=Fortemente d'accordo.
Qualità complessiva	−2=Molto scarso; −1=Scarso; 0=Né buono né cattivo; +1=Buono; +2=Molto buono
Appropriatezza	0=Assolutamente non appropriato; 1=Leggermente appropriato; 2=Moderatamente appropriato; 3=Molto appropriato; 4=Perfettamente appropriato.

Scheda 3. Impressioni percettive dei partecipanti al laboratorio

Spot	**Risposte libere (trascrizione integrale)**
Spot 1 – Ingresso in Piazza Orazio Giustiniani	• Chiacchiericcio dei colleghi • Si percepiscono le melodie suonate e cantate all'interno della scuola di musica popolare. Ciò rende ulteriormente variegato e complesso un ambiente sonoro già di per sé composito • Sono sostanzialmente i suoni della città, seppur fastidiosi è giusto che si sentano, significa anche che il luogo è vivo e ha una sua evoluzione nel tempo • Sono udibili le lezioni di canto della Scuola Popolare di Musica • I suoni percepiti sono in equilibrio tra loro e si ascrivono alla sfera della quotidiana vita di città. • Dalla scuola di musica si sente una voce profonda cantare, insieme a degli strumenti musicali. Le foglie e il vento mi fanno immergere nel tessuto sonoro della piazza. • Trovo i rumori del traffico costante e quelli delle costruzioni nei cantieri complessivamente freddi. • Cambia molto quando si ascolta la musica della scuola di musica • Tranquillità • Dalla mia percezione uditiva ritengo che l'attuale ambiente sonoro sia appropriato al luogo e i suoni sono in perfetto equilibro con la vita cittadina • Luogo di passaggio dove si sentono sia il rumore del traffico sia le voci delle persone • condivisione con i colleghi • La mia percezione è influenzata dal fatto che vivo in campagna. Per questo motivo non amo sentire i rumori del traffico, mi piace sentire la varietà di una conversazione che passa, il suono di una musica in lontananza. Il rumore del cantiere è leggero e non particolarmente disturbante
Spot 2 – Facoltà di Architettura Roma Tre	• Ambiente più pacato rispetto al primo SPOT, il sole mi aiuta ad ascoltare meglio l'ambiente circostante • È significativo come un ambiente sonoro potenzialmente stabile e piuttosto tranquillo assuma delle caratteristiche sempre nuove nel momento in cui passa ad esempio una signora che richiama il cane ad alta voce. Un solo elemento ne muta completamente la natura • Abbastanza tranquillo, calmo e moderato. La zona è più isolata e si percepisce maggiormente la natura circostante (suono degli uccellini)

	• Contrasto tra lavori in costruzione e suoni naturali • Le conversazioni dei presenti falsificano la percezione degli altri suoni. • Le voci della pausa dei muratori; una signora richiama il suo cane Malco. Gli uccelli cantano • È strano percepire principalmente il cinguettio di uccellini che rimanda ad un luogo prettamente naturale, in contrasto con le strutture e i cantieri che ci circondano • Gradevole • In questo punto la percezione uditiva cambia, l'ambiente sonoro è più stabile, non dominano suoni del traffico veicolare ma prevalgono suoni ambientali e naturali • Luogo più isolato, si sentono principalmente suoni naturali e qualche rumore di cantiere • Irrompe il cinguettio che rende questo spazio più confortevole nonostante il suono del cantiere in lontananza. L'intervento vocale dei passanti rende lo spazio dinamico
Spot 3 – Uscita carrabile su Largo Giovanni Battista Marzi	• Spot di passaggio • Nel passaggio di una persona con una valigia ci si rende conto del tipo di pavimentazione. I sanpietrini modificano passivamente l'ambiente sonoro • Rumore traffico • I suoni percepiti corrispondono alle mie aspettative. • In questo luogo non mi sento a mio agio per via dei rumori meccanici • L'ambiente sonoro è dinamico, in questo punto più caotico per i rumori del traffico veicolare mescolati a rumori di costruzione, impianti, ecc. • Luogo vicino all'ingresso, c'è più confusione data dal passaggio delle persone e dalla vicinanza con la strada • Nonostante la varietà di suoni antropici e rumori sento anche un senso di sospensione sonora a tratti
Spot 4 – Area esterna Città dell'Altra Economia	• Ambiente più aperto si ascoltano suoni di vario tipo • Lavori di costruzioni e suoni naturali • La varietà di suoni percepiti stimola un ascolto immersivo. • I suoni si propagano. Le voci si confondono con i rumori dei cantieri. Ogni tanto il cinguettio ristabilisce il mio sentire interno e mi dà sollievo • Gradevole • Dalla mia percezione personale ritengo che l'ambiente sonoro sia appropriato al luogo. In questo punto prevalgono suoni antropici e

	anche suoni derivanti da costruzioni e impianti. Nel complesso un ambiente sonoro caotico e dinamico • Spot situato nei pressi di un bar e di un parcheggio, quindi un luogo caotico e di passaggio, si sentono principalmente suoni antropici e di cantiere • C'è un'interessante concomitanza de chiacchiericcio umano con quello di passere, rondini e tortorelle. Il cantiere in sottofondo ricorda costantemente che siamo in una città
Spot 5 – Ingresso da Largo Dino Frisullo, area interna retrostante la Città dell'Altra Economia	• Lavori in corso coprono quelli naturali • Non percepisco suoni dominanti e i suoni percepiti rispecchiano abbastanza fedelmente le mie aspettative. • Tra una tortora e un martello pneumatico c'è uno spazio residuale che rinasce • Cambia molto con i lavori che si sentono • Fastidio • Dalla mia percezione personale ritengo l'ambiente sonoro molto appropriato al luogo, più calmo e piacevole. Questo luogo porta alla riscoperta di nuovi suoni • Luogo abbastanza isolato e tranquillo, si sentono principalmente suoni naturali e i rumori di un cantiere • I rumori di cantiere sovrastano i suoni naturali che sono sostenuti anche dalla vista del monte dei cocci. Questo rende il suono de cantiere irritante
Spot 6 – Ingresso la Pelanda	• Rumori meccanici • I suoni prodotti dall'uomo catalizzano l'attenzione dello spettatore, ma sono comunque suoni che corrispondono alla natura di uno spazio frequentato da molteplici persone. • L'attraversamento di una bicicletta che cigola appare e scompare • Fastidio • Dalla mia percezione uditiva personale ritengo che l'ambiente sonoro sia vario e dinamico, abbastanza caotico. In questo punto dominano i rumori di costruzione. Nel complesso dal mio punto di vista non lo ritengo un ambiente confortevole e piacevole, ma comunque dinamico e fa scoprire nuovi suoni legati all'ambiente • Spot situato in un luogo più isolato ma dove c'è moderato passaggio di persone • Il suono del cantiere è predominante e distoglie completamente l'attenzione da qualsiasi altra fonte sonora

Bibliografia ragionata

Le indicazioni cronologiche fornite si riferiscono alle edizioni consultate e utilizzate nel corso della ricerca.

1. Arte contemporanea e rigenerazione urbana

Testi

a.titolo, *Nuovi committenti: arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

Acocella A., *Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

Alemani C., *L'informe: un percorso tra le pagine di Documents*, in "Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura", febbraio 2002.

Angelucci D., Armiero M., Balicco D., Bussoni I., Gentili D., Giardini F. (a cura di), *Environmental Humanities. Scienze sociali, politica, ecologia*, v. I, DeriveApprodi, Roma 2021.

Baldacci A., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Monza 2017.

Baldacci C., Ratti I. (a cura di), *L'archivio come opera in divenire. Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi al Museo del Novecento di Milano*, Electa, Orio al Serio 2022.

Bartoletti R., Faccioli F., *Public engagement e pratiche partecipative: una mappatura della collaborazione civica a Bologna*, in Paltrinieri R. (a cura di), *Culture e pratiche di partecipazione*, Franco Angeli, Milano 2020.

Baudrillard J., *Perché non è già tutto scomparso?*, trad. it. Castelvecchi, Roma 2013.

Bazzini D., Puttilli M., *Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*, Elèuthera, Milano 2008.

Berger A., *Drosscape. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, New York 2007.

Bertano R., Savitt M. (a cura di), *112 Workshop Greene Street. History, Artist & Artworks*, New York University Press, New York 1981.

Bertuglia C.S., Vaio F., *Il fenomeno urbano e la complessità*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

Bishop C., *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-NY, 2012.

Bishop C., *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* in "Artforum", v. 44, n. 6, 2006.

Bonomi A., *La vita nuda o della vibralità del margine*, in "Communitas", n. 25, 2009.

Borselli D., Casarini A., Perna R., Pinto r., Pra Levis J.C.E., *Oltre la catastrofe. Ecologie visualità e immaginari nelle arti contemporanee*, Postmedia Books, Milano 2024.

Borselli D., *Tristi tropi. Sulla possibilità di un'arte pubblica alla fine del mondo*, Gli Ori, Pistoia 2023.

Braidotti R., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, v. 1, trad. it., DeriveApprodi, Roma 2014.

Bruzzi V., *Archeologia industriale e rigenerazione culturale. Il caso Fabbrica Alta in Veneto*, in "Artribune", 20 maggio 2022.

Butler J., *Perdita e rigenerazione. Ambiente, arte, politica*, trad. it. Marsilio Arte, Venezia 2023.

Cantacuzino S., *Re-architecture: old buildings/new uses*, Abbeville Press, New York 1989.

Cartei G.F., Amante E., *Studi giuridici per la rigenerazione urbana* in (a cura di) M. Passalacqua, A. Fioritto, S. Rusci, *Ri-conoscere la rigenerazione. Strumenti giuridici e tecniche urbanistiche*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2018.

Casero C., Di Raddo E., *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano 2015.
Casero C., Di Raddo E., Gallo F. (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano 2017.
Castells M., *La questione urbana*, trad. it. Marsilio, Venezia 1974.
Castelnuovo E., Ginzburg C., *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Officina Libraia, Roma 2019.
Clément G., *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2005.
Commisso F., *La committenza d'arte come strumento di empowerment*, in Guida C., Pinto R., *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica in Italia*, Postmedia books, Milano 2022.
Consonni G., *Non si salva il pianeta se non si salvano le città*, Quodlibet, Macerata 2024.
Conte L., Fiorino V., Martini V. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Edizioni ETS, Pisa 2011.
Conte L., Gallo F. (a cura di), *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, Quodlibet, Macerata 2023.
Dansero E., Giaimo C., Spaziante A. (a cura di), *Se i vuoti si riempiono. Aree industriali dismesse: temi e ricerche,* Alinea Editrice, Firenze 2001.
De Finis G. (a cura di), *MAAM: museo dell'altro e dell'altrove di Metropoliz città meticcia*, Bordeaux, Roma 2017.
Derrida J., *Ecografie della televisione*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
Derrida J., *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, trad. it. Jaca Book, Milano 2020.
Derrida J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.
Detheridge A., *Introduzione* a Meschini E.R., *Comunità, Spazio, Monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera pubblica*, Mimesis, Milano 2021.
Di Base C. (a cura di), *Nuova complessità e progetto per la città esistente*, Franco Angeli, Milano 1989.
Di Domenico O., Panarese I., Archivi partecipati e archivi di comunità: il caso dell'Archivio Sonoro di Comunità di San Cesario (LE), "Piano B. Arti e Culture Visive", v. 9, n. 1, 2024.
Di Felice E., Rocco M., *Dall'autorecupero a nuove forme di rigenerazione dal baso del patrimonio pubblico in disuso: il caso dell'occupazione di Porto Fluviale* in Crobe S., Ostanel E. (a cura di), *Pratiche di rigenerazione urbana e cultura. Sguardi critici tra co-creazione, istituzionalizzazione e conflitto*, "Tracce Urbane", n. 13, giugno 2023.
Di Giovanni A., *Vuoti urbani come risorsa per il progetto dello spazio pubblico contemporaneo*, in "Planum. The Journal of Urbanism", Magazine Section, n. 37, v. II, 2018.
Di Marino B., *Decentramenti. Una teoria periferica delle arti*, Bordeaux Edizioni, Roma 2021.
Dillon R., *Ruins. Documents of contemporary art*, Whitechapel Gallery, London 2011.
Doron G.M., *Dead Zones. Outdoor Rooms and the Architecture of Transgression* in Franck K.A., Stevens Q. (a cura di), *Loose Space Possibility and Diversity in Urban Life*, Routledge, London 2007.
Dragotto M., Gargiulo C. (a cura di), *Aree dismesse e città. Esperienze di metodo, effetti di qualità*, Franco Angeli, Milano 2003.
Edensor T., *Industrial Ruins Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, New York 2005.
Evans G., *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration* in S. Miles, R. Paddison (a cura di) *Culture-Led Urban Regeneration*, Routledge, London-New York, 2007.
Foote N., *The apotheosis of the crummy space*, in "Artforum" v. 15, n. 2, 1976.

Foster H., *An Archival Impulse*, in "October", v. 110, 2004
Gabbianelli A., *Spazi residuali. La vegetazione nei processi di rigenerazione urbana*, Gotoeco Editore, Gorizia 2017.
Galati G. (a cura di), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milano 2021.
Georgoulias A., Khawaja A., *Lower Manhattan Expressway*, Pubished by Harvard Graduate School of Design, 2010.
Grazia M., *Brown-Boveri 1984-1985*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, relatori Zambianchi C., Subrizi C., Università degli Studi di Roma "La Sapienza", anno accademico 2005-2006.
Groys B., *Filosofia della cura*, trad. it. Timeo, Palermo 2022.
Guala C., *Mega eventi. Modelli e storie di rigenerazione urbana*, Carocci, Roma 2007.
Guerrieri L., *Criticità e punti di forza dei programmi di riqualificazione in Italia*, in Bertell L., De Vita A., *Una città da abitare. Rigenerazione urbana e processi partecipativi*, Carocci, Roma 2013.
Guida C., *L'arte pubblica e le sue possibilità relazionali*, in Guida C., Pinto R., *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica in Italia*, Postmedia books, Milano 2022.
Haddock S.V, Moulaert F. (a cura di), *Rigenerare la città. Pratiche di innovazione scoiale nelle città europee*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 2009.
Haddock S.V., *La città contemporanea*, trad. it. Il Mulino, Bologna 2004.
Hall P., Pain K., *The polycentric metropolis. Learning from mega-city regions in Europe*, Earthscan, UK-USA 2006.
Haraway D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. Nero, Roma 2023.
Harvey D., *La crisi della modernità*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 2015.
Holzhey C.F.E., Arnd A. (a cura di), *Re-. An Errant Glossary*, ICI, Berlino 2019.
hooks b., *Elogio del margine* in M. Nadotti (a cura di), *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu, Napoli 2020.
Imperio M., Vandittelli M. (a cura di), *Complessità del territorio e progetti ambientali*, Franco Angeli, Milano 2006.
Isola Art Center (a cura di), *Fight-Specific Isola. Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, Archive Books, Berlino 2013.
Jones A., M. Buskirk, *The Year in "Re-"*, in "Artforum", Dicembre, New York, 2013.
Lauria A., (a cura di), *Piccoli Spazi Urbani Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociale*, Liguori Editore, Firenze 2017.
Lonzi C., *Autoritratto*, Abscondita, Milano 2017.
Lupatelli G., De Rossi A. (a cura di) *Rigenerazione urbana. Un glossario*, Donzelli, Roma 2022.
Majorino M., Mancini M.G., Zanella F. (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2022.
Mariani M., Barron P., *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, Routledge, London 2014.
Meloni L., *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1954 al 2000*, Postmedia books, Milano 2020.
MiC DGCC, Direzione Generale Creatività Contemporanea, Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali (a cura di), *Arte e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2023.
MiC DGCC, Direzione Generale Creatività Contemporanea, *Ibridazione. Nuove politiche per una rigenerazione culturale dei luoghi*, aprile 2024.
Miles S., Paddison R., *The Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration* in Miles S., Paddison R. (a cura di), *Culture-Led Urban Regeneration*, Routledge, London-New York, 2007.

Morin E., *La sfida della complessità*, trad. it. Le Lettere, Firenze 2017.
Multiplicity, *USE. Uncertain States of Europe*, Skira, Milano 2003.
Murray S., *Performing ruins*, Palgrave Macmillan, London 2016.
O'Doherty B., *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, trad. it. Johan & Levi, Milano 2012.
Orioli V., Zucchi C. (a cura di), *Nono Rapporto sulle città. Le città e i territori del Pnrr. Attori, processi, politiche,* Centro nazionale di studi per le politiche urbane, Il Mulino, Bologna 2023.
Ostanel E., *Spazi fuori dal comune. Rigenerare, includere, innovare*, Franco Angeli, Milano 2017.
Osthoff S., *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos, New York, 2009.
Palazzo A.L., Cappuccitti A., *Rigenerazione urbana. Sfide e strategie*, Carocci, Roma 2024.
Passalacqua M., A. Fioritto A., Rusci S., *Ri-conoscere la rigenerazione. Strumenti giuridici e tecniche urbanistiche*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2018.
Pietroiusti C., *Memoria ed esperienza dei luoghi* in G. De Finis (a cura di) *Rome. Nome plurale di città*, Bordeaux, Roma 2016.
Pietropaoli M., *Tutte le volte che i mattatoi sono diventati spazi per la cultura. La mappatura in Italia e in Europa*, in "Artribune", 27 dicembre 2024.
Pinto, R., *Da Premiata Ditta a UnDo.Net. La smaterializzazione dell'artista*, in "Piano B. Arti e Culture Visive", n. 7, 2022.
Pioselli A. (a cura di), Indizi urbani, in in Norese G. (a cura di), *Oreste alla biennale*, Catalogo della mostra (Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, 13 giugno – 7 novembre 1999), Charta, Milano 2000.
Pioselli A., *Arte Pubblica: esperienze e progetti europei*, seminario a cura di a.titolo, 3 ottobre 1999, in Norese G. (a cura di), *Oreste alla biennale*, Catalogo della mostra (Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, 13 giugno – 7 novembre 1999), Charta, Milano 2000.
Pioselli A., *L'arte nello spazio pubblico. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015.
Poli F., *Mettere in scena l'arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano 2022.
Presutti G., *Nuovi committenti e il programma Urban 2*, in a.titolo (a cura di), *Nuovi committenti: arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008.
Prigogine I, *Il ruolo creativo del tempo*, trad. it. Montedison, Milano 1985.
Prigogine I., Nicolis G., *La complessità. Esplorazioni nei nuovi campi della scienza*, trad. it. Einaudi, Torino 1987.
Rahola F., *Per uno spazio pubblico infestato* in C. Guida, R. Pinto (a cura di), *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica in Italia*, Postmedia books, Milano 2022.
Reimann J., Weibel P. (a cura di), *Leerer Raum Kunstraum ZKM. Künstler-Gruppen-Projekte „vor" dem ZKM*, ZKM. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 2014.
Sassatelli M., *European cultural space in the european cities of culture: Europeanization and cultural policy*, in "European Societies", v. 10, n. 2, 2008.
Schiaffini I., Zambianchi C. (a cura di), *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, Campisano Editore, Roma 2020.
Scotini M. (a cura di), *Networkingcity. Pratiche artistiche e trasformazione urbana*, Maschietto Editore, Firenze 2003.
Scotini M., *Arte e politica. La definizione di uno spazio comune* in Terraroli V. (a cura di), *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Skira, Milano 2010.

Shiva V., *Uncentred paradigms. From monocultures to diversity, from domination to self-organisation, from separation and hierarchies to oneness and symbiosis, from Ecoaparthied to Eart Democracy*, in G. De Finis (a cura di), *Uncentred paradigms. Il paradigma del non-centro*, Castelvecchi, Roma 2024.
Silvestrini V., *La rigenerazione culturale degli ex mattatoi in Europa,* in "Artribune", 10 gennaio 2025.
Stefanoni F., *Le mani su Milano. Gli oligarchi del cemento da Ligresti all'Expo*, Laterza, Bari-Roma 2014.
Tamini L., Zanderighi L., *Dismissioni commerciali e resilienza. Nuove politiche di rigenerazione urbana*, Egea, Milano 2017.
Tozzi L., *L'invenzione Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*, Cronopio, Napoli 2023.
Valéry P., *Eupalinos o l'architetto*, a cura di B. Scapolo, trad. it., Mimesis, Milano-Udine 2011.

Cataloghi

de Cavi S. (a cura di), *Città e Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea*, Catalogo della mostra (Roma, 21 aprile – 23 giugno 1997), a cura di C. Christov-Bakargiev, L. Pratesi, M.G. Tolomeo, Fratelli Palombi Editore, Roma 1997.
Koolhaas R., Boeri S., Kwinter S., Tazi N., Obrist H.U. (a cura di), Mutations, Catalogo della mostra (Bordeaux, 24 novembre 2000 – 25 marzo 2001), ACTAR / Arc en Rêve Centre d'Architecture, Bordeaux 2000.
Norese G. (a cura di), *Oreste alla biennale. Oreste at the Venice Biennale*, Catalogo della mostra (Venezia, 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, 13 giugno – 7 novembre 1999), Edizioni Charta, Milano 2000.

Normativa

New York State (1971), *Multiple Dwelling Law*, Art. 7-B (Artist in Residence – AIR).
U.S. Congress (1980), *Comprehensive Environmental Response, Compensation, and Liability Act (CERCLA)*, "Superfund", 42 U.S.C. §9601 et seq. Testo integrale e procedure: https://www.epa.gov/laws-regulations/summary-comprehensive-environmental-response-compensation-and-liability-act.
U.S. Environmental Protection Agency (1993), *Brownfields: A Strategy for Redevelopment*, Washington, D.C. Disponibile online: https://www.epa.gov/brownfields.
U.S. Congress (2002), *Small Business Liability Relief and Brownfields Revitalization Act*, Public Law No: 107-118. Testo della norma ed emendamenti CERCLA: https://www.epa.gov/brownfields/summary-small-business-liability-relief-and-brownfields-revitalization-act.
Commissione Europea (1990), *Libro Verde sull'ambiente urbano*, COM(90) 218 def., Bruxelles, 27 giugno 1990. Link al testo integrale: https://eur-lex.europa.eu/legal-content.
Commissione Europea (1999), *SSSE - Schema di Sviluppo dello Spazio Europeo. Verso uno sviluppo equilibrato e sostenibile del territorio dell'Unione europea*, approvato al Consiglio informale dei Ministri responsabili per l'Assetto del territorio, Potsdam, maggio 1999. Link al documento: https://op.europa.eu/it/publication-detail.
Commissione Europea (2000), *Comunicazione della Commissione agli Stati membri del 28 aprile 2000 (URBAN II)*, C(2000) 1100, in *GUCE* C 141 del 19.05.2000.
Stati Membri dell'UE (2007), *Carta di Lipsia sulle città europee sostenibili*, siglata in occasione del Consiglio informale dei Ministri per lo Sviluppo urbano e la Coesione territoriale, Lipsia, 24 maggio 2007. Testo della Carta: https://ec.europa.eu/regional_policy/archive/conferences/cities-expo.

Stati Membri dell'UE (2010), *Dichiarazione di Toledo*, siglata in occasione del Consiglio informale dei Ministri per lo Sviluppo urbano, Toledo, 22 giugno 2010. Testo del Ministero delle Infrastrutture: https://www.mit.gov.it/nfsmitgov/files/media.
Parlamento Europeo e Consiglio (2014), *Decisione n. 445/2014/UE*, del 16 aprile 2014, concernente l'azione dell'Unione a favore delle Capitali europee della cultura 2020-2033.
Legge 5 agosto 1978, n. 457, *Norme per l'edilizia residenziale* (istitutiva dei Piani di Recupero, art. 27 e ss.), in G.U. n. 231 del 19.08.1978.
Legge 17 febbraio 1992, n. 179, *Norme sull'edilizia residenziale pubblica* (c.d. "Ferrarini-Botta"), pubblicata in G.U. n. 48 del 27/02/1992.
Decreto Ministeriale 21 dicembre 1994, *Programmi di riqualificazione urbana* (c.d. "Decreto Fontana"), pubblicato in G.U. n. 304 del 30/12/1994.

Convegni e seminari

Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane - MiBACT, *Cultura e rigenerazione urbana: rileggere le esperienze dal basso*, Convegno organizzato dalla Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane del MiBACT, Roma, Complesso militare ex CERIMANT, 8 giugno 2017, https://www.youtube.com/watch?v=mB-TLwiAR3Q.
Bertello A., *La rigenerazione urbana dal basso. Ascolto attivo*, Intervento presentato al Festival *Città in Scena*, organizzato da Fondazione Musica per Roma (presso l'Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone), Roma, 15 dicembre 2023, https://www.cittainscena.it/.
Petrillo A., Piscitelli P., Trincia G., Balducci A., Tocci W. (coordinatori), *Vite ai margini. La città e la sfida dell'inclusione*, Seminario realizzato nell'ambito del Festival *Città in Scena*, organizzato da Fondazione MAXXI e Fondazione Feltrinelli, Roma, 15 dicembre 2023.

2. Suono, ambiente ed ecologia del paesaggio sonoro

Testi

Adorno T., *Su alcune difficoltà del comporre oggi*, in "Lo spettatore musicale", novembre-dicembre 1969.
Adorno T., *Vers une musique informelle*, in Borio G. (a cura di), *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004.
Aletta F, Guattari C., Evangelisti L., Asdrubaldi F., Oberman T., Kang J., *Exploring the compatibility of "Method A" and "Method B" data collection protocols reported in the ISO/TS 12913-2:2018 for urban soundscape via a soundwalk*, in "Applied Acoustics", v. 155, 2019.
Arnoux M., Zeitz A., *"Écouter par les yeux" (Listening with the Eyes) Reflecting on exhibitions, sound works and archival documents*, in "Kunsttexte.de", n. 1, 2020.
Barbanti R., *Musique du lieu et lieux de musique. Monde, acte musical et écoute chez Pierre Mariétan*, in "Dissonanz/Dissonance", n. 129, 2015.
Belgiojoso R., *Costruire con i suoni*, Franco Angeli, Milano 2009.
Belval N., *Aménager l'environnement sonore: Trois compositeurs à l'épreuve de l'urbanisme*, Tesi di Dottorato in Urbanistica, relatori Tixier N., Université Paris-Est, anno accademico 2019-2020.

Biserna E., *Sound Walks. Mobilità, arte, suono, spazio urbano*, Tesi di Dottorato in Studi audiovisivi: Cinema, Musica e Comunicazione, relatori Quaresima L., Università degli Studi di Udine, anno accademico 2011-2012.
Bishop C., *Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing, London 2005.
Blesser B., Salter L. R., *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2007.
Blesser B., Salter L. R., *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2007.
Brandi C., *Teoria generale della critica*, Carboni M. (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1998.
Chiari G., *Il metodo per suonare* (a cura di Dorfles G.), "Nadar" n. 7, Martano Editore, Torino 1976.
Cobussen M., *Noise, sounding art, and urban ecology*, Conference paper, 46th International Congress and Exposition on Noise Control Engineering, Hong Kong 2017.
Cobussen M., *Towards a "New" Sonic Ecology*, Leiden University, 29-30 novembre 2016.
Conta S., *Imprese: Marie Denis e Michele Spanghero – Galleria Alberta Pane*, in "Exibart", 10 giugno 2016.
Conta S., *Michele Spanghero all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi con "Ad Lib."*, in "Exibart", 4 febbraio 2021.
Cox C., *Sonic flux. Sound, art and metaphysics*, Chicago Press, Chicago 2016.
Darò C., *Avant-gardes sonore en architecture*, Les Presses du Réel, Dijon 2013.
De Benedictis A. I., Zattra L. (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2011.
Deleuze G., *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli 2019.
Di Cori A., *Nelle rovine le installazioni di Alvin Curran tra musica e caos*, in "La Repubblica", 23 ottobre 2018.
Di Croce N., *Suoni a margine. La territorialità delle politiche nella pratica dell'ascolto*, Meltemi, Milano 2018.
Dökmeci P., Aletta F., Frost M., Garcia I., Galuszka M., *COST short term scientific mission: training course on soundscape analysis: soundwalk, recordings, analysis and listening tests*, in "Acoustics 2012", Nantes 2012.
Droumeva M., Jordan R. (a cura di), *Sound, Media, Ecology*, Palgrave Macmillan-Springer, Cham 2019.
Dunaway J., *Forgotten 1979 MoMA Sound Art Exhibition*, in "Resonance: The Journal of Sound and Culture", 2020.
Fameli P., *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, Campanotto Editore, Udine 2014.
Favaro R., *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*, Marsilio, Venezia 2010.
Feneyrou L., *C'era una svolta*, in "Musik-Konzepte", v. VII, n. 206, 2024.
Frize N., *L'ouïe des villes. Récit d'un écouteur public*, Les Productions du Effa, Paris 2023.
Gallet B., *Composer des étendues: l'art de l'installation sonore*, École des Beaux-Arts de Genève, Genève 2005.
Gallo F., *Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art: l'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard*, in "Revue Appareil", 2009.
Gallo F., *Les immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma 2008.
Gallo F., *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Mimesis, Milano 2022.
Gentilucci A., *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1972.

Gibbs T., *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*, AVA Academia, Lausanne 2007.
Grayson J. (a cura di), *Sound sculpture. A collection of essays by artists surveying the techniques, applications, and future directions of sound sculpture*, A.R.C. Publications, Vancouver 1975.
Herzogenrath B., *Sonic thinking. A mediaphilosofical approach*, Bloomsbury Academic, New York-London 2017.
Ingold T., *Against soundscape*, in Carlyle A. (a cura di), *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, Double Entendre, Paris 2007.
Jane Mee S., Robinson L., *Sound affects. A User Guide*, Bloomsbury, London 2023.
Kahn D., *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge-London 1999.
Kelly C., *Sound. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery / The MIT Press, London-Cambridge 2011.
Kim-Cohen S., *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-London 2009.
La Rocca A., *Michel Foucault*, in "Belfagor", v. 33, n. 3, 1978.
LaBelle B., *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*, Bloomsbury, New York-London 2021 [ed. it. *Giustizia acustica: ascoltare ed essere ascoltati*, Nero Edizioni, Roma 2023].
LaBelle B., *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, Columbia University Press, New York-London 2010.
LaBelle B., *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Bloomsbury Academic, New York-London 2015.
LaBelle B., *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, The MIT Press, Cambridge 2018.
Lacey J., *Sonic Placemaking: Three approaches and ten attributes for the creation of enduring urban sound art installations*, in "Organised Sound", XXI, n. 2, 2016.
Lacey J., *Sonic Rupture. A Practice-led Approach to Urban Soundscape Design*, Bloomsbury Academic, New York-London 2016.
Lacey J., *Thoughts towards a Fourth Phase of Soundscape Research: (re)merging quantitative and artistic practice*, Conference paper, 48th International Congress and Exposition on Noise Control Engineering, Madrid 2019.
Licht A., *Sound Art Revisited*, Bloomsbury Academic, New York-London 2019.
Licht A., *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities*, in "Organised Sound", v. 14, Cambridge University Press, 2009.
Lucier A., *The Propagation of Sound in Space One Point of View* (1979), in A.a. V.v., *Tacet #03. From Sound Space*, Les Presses du Réel, Dijon 2014.
Marchesich F., *Così il silenzio ci parla*, in "Zeno", 2009.
Mariétan P., *L'Environnement sonore. Approche sensible, concepts, modes de représentation*, Champ social, Nîmes 2005.
Mariétan P., *La Musique du lieu. Musique, architecture, paysage, environnement: textes, projets, réalisations, évènements*, Commission Nationale Suisse pour l'UNESCO, Berne 1997.
Mariétan P., *Quel bruit! Mais quel bruit?*, in "Filigrane: musique, esthétique, sciences, société", n. 7, 2008.
Minard R., *Sound installation art*, Institut für Elektronische Musik, Graz 1996.
Morin E., *La sfida della complessità*, Le Lettere, Firenze 2017.
Nono L. (a cura di Cossettini L.), L*a fabbrica illuminata – per soprano e nastro magnetico a quattro piste* (1964), Ricordi, Milano 2010.

Nudds M., O'Callaghan C., *Sounds & perception. New philosophical essays*, Oxford University Press, Oxford 2009.
Ouzounian G., *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, Tesi di Dottorato in Musica (Musicology), relatori Miller P., University of California, San Diego, anno accademico 2007-2008.
Ouzounian G., *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, The MIT Press, Cambridge-London 2020.
Panhuysen P., de Greef A., van Stralen M. (a cura di), *Het Apollohuis. Five years 1980-1985*, Het Apollohuis, Eindhoven 1986.
Panhuysen P., Stienstra M., Donker J., Yocarini T. (a cura di), *Het Apollohuis. Five years 1985-1990*, Het Apollohuis, Eindhoven 1991.
Paolozzo M., *Ascoltare l'industria. La sound art per il centenario di Porto Marghera*, in "Spazio Concept", 19 ottobre 2017.
Patterson T., *Instrument for new music: Sound, technology and modernism*, University of California Press, Oakland 2015.
Perullo N., *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano 2020.
Petrilli A., *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*, Marsilio, Venezia 2001.
Pisano L., *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Meltemi, Milano 2017.
Poli F., *Arte e Ambiente, in Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano 2003.
Ruiz Arana U., *Urban Soundscapes. A Guide to Listening for Landscape Architecture and Urban Design*, Routledge, New York-London 2024.
Schafer R. M., *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, Ricordi, Milano 2022.
Schafer R. M., *Patria: The Complete Cycle*, Arcana, Indian River 2002.
Spanghero M. (A. s.), *Ritratto sonoro di Fabbrica Alta a Schio: l'installazione site-specific di Michele Spanghero*, in "Exibart", 14 ottobre 2021.
Sterne J., *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham-London 2003.
Thompson E., *The Soundscape of Modernity*, MIT Press, Cambridge (MA) 2002.
Tomeo C., *Sonic arts. Tra esperienza percettiva e ascolto attivo*, Castelvecchi, Roma 2019.
Truax B., *Acoustic Communication*, Ablex Publishing, New Jersey 1984.
Vacca G., *Il Vesuvio nel Motore. L'avventura del Gruppo Musicale Operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco*, Il Manifesto Libri, Roma 1999.
Viaud-Delmon I., Warusfel O., *From ear to body: the auditory-motor loop in spatial cognition*, in "Frontiers in Neuroscience", v. 8, 2014.
Weibel P. (a cura di), *Sound Art: Sound as a Medium of Art*, The MIT Press, Cambridge-London 2019.

Cataloghi

Baecker I. (a cura di), *Sehen um zu hören. Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre*, Catalogo della mostra (Düsseldorf, 1975), Kunsthalle, Düsseldorf 1975.
Block R., Hertling N. (a cura di), *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Catalogo della mostra (Berlino, 20 gennaio 1980 – 2 marzo 1980), Akademie der Künste, Berlino 1980.

Bosseur J.Y. (a cura di), *L'Oreille oubliée*, Catalogo della mostra (Parigi, 15 dicembre 1982 – 21 febbraio 1983), Centre Georges Pompidou, Parigi 1982.
Caramel L., Mulas U., Munari B. (a cura di), *Campo Urbano: Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Catalogo della rassegna (Como, 21 settembre 1969), a cura di Caramel L., Cesare Nani ed., Como 1969.
Celant G., *Art or sound. Dal plurilinguistico al multisensoriale*, in *Art or sound*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada Ca' Corner della Regina, 7 giugno – 8 novembre 2014), Milano 2014.
Celant G., *Record as Artwork: 1959-1973*, Catalogo della mostra (Londra, novembre 1973), a cura di Rosalee Goldberg, Royal College of Art, Londra 1973.
De Sanctis Mangelli F., Pedace G. (a cura di), *When Sound Becomes Form. Sperimentazioni sonore in Italia 1950-2000*, Catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 15 marzo 2018 – 17 marzo 2019), Manfredi Edizioni, Roma 2019.
Delehanty S. (a cura di), *Soundings*, Catalogo della mostra (Purchase NY, Neuberger Museum of Art, 20 settembre – 23 dicembre 1981), Neuberger Museum of Art, New York 1981.
Dombois L., Pagé L. (a cura di), *Ecouter par les yeux: objets et environnements sonores*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 18 giugno – 24 agosto 1980), ARC, Parigi 1980.
Guidi A. C., Oppedisano F. R. (a cura di), *Il corpo della voce. Carmelo Bene Cathy Berberian Demetrio Stratos*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 aprile – 30 giugno 2019), Iacobellieditore, Roma 2019.
Her Zein G. (a cura di), *Sound Re-Visited*, Catalogo della mostra (Amsterdam, Time Based Arts, 7– 29 aprile 1987), VOID Editions, Amsterdam 1987.
Lyotard J. F., Chaput T. (a cura di), *Les Immatériaux. Album et Inventaire*, Catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 28 marzo – 15 luglio 1985), Centre Georges Pompidou, Parigi 1985.
Marioni T., *Sound Sculpture As*, Catalogo della mostra (San Francisco, 1970), MOCA, San Francisco 1970.
Marioni T., *Space/Time/Sound: Conceptual Art in the San Francisco Bay Area, the 1970s*, Catalogo della mostra (San Francisco, 1979), SFMOMA, San Francisco 1979.
Masotti F., Masotti R., Rizzardi V., Taroni R. (a cura di), *Sonorità prospettiche. Suono/Ambiente/Immagine*, Catalogo della mostra (Rimini, Sala Comunale d'Arte, 30 gennaio – 15 marzo 1982), Rimini 1982.
Messinis M. (a cura di), *Numero e suono*, Catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 27 settembre – 8 ottobre 1982), La Biennale di Venezia, Venezia 1982.
Panhuysen P., Davies U., Raes G. W. (a cura di), *ECHO. The Images of Sound 1*, Catalogo della mostra (Eindhoven, Het Apollohuis, 1 gennaio – 1 febbraio 1987), Het Apollohuis, Eindhoven 1987.
Stockhausen K., *Quattro criteri della musica elettronica*, in Messinis M. (a cura di), *Numero e suono*, Catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 27 settembre – 8 ottobre 1982), La Biennale di Venezia, Venezia 1982.

Documenti d'archivio e fonti a stampa

A-AC – Archivio Alvin Curran

Rassegna stampa:

— Pace G. M., *Questo è il suono di Radio Futuro. A Matera l'interessante rassegna di sperimentazione sonora "Audiobox" promossa dal primo canale Rai*, in "La Repubblica", 5 ottobre 1990.

— Doria P., *Si sperimenta il suono nell'antica cava di tufo*, ritaglio stampa, 6 ottobre 1990.
— Scateni S., *Audiobox. Scatola delle magie*, in "Cultura e spettacoli", t. s., 1990.
— Di Cori A., *Nelle rovine le installazioni di Alvin Curran tra musica e caos*, "La Repubblica", 23 ottobre 2018.

Normativa e documentazione tecnica

Delage B., *Paysage sonore urbain*, Ministère de l'Environnement et du cadre de vie, Plan Construction, recherche n. 79-27, Paris, giugno 1979.
ISO 12913-1:2014, *Acoustics – Soundscape – Part 1: Definition and conceptual framework*, International Organization for Standardization, Ginevra 2014.
ISO/TS 12913-2:2018, *Acoustics – Soundscape – Part 2: Data collection and reporting requirements through soundscape studies*, International Organization for Standardization, Ginevra 2018.
ISO/TS 12913-3:2019, *Acoustics – Soundscape – Part 3: Data analysis*, International Organization for Standardization, Ginevra 2019.

Materiali video

Bazin A., *Multiphonies*, Documentario audio, produzione Radio France, 7 settembre 2020, disponibile su: https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-experimentale/documentaire-multiphonies-3022923.
Curran A., *Tufo Muto*, video integrale del concerto, disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=IB9Rf4rGPn0.
Deshayes A. M., *Stockhausen in den Höhlen von Jeita*, produzione MIDEM (Luc Ferrari), 1969, disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=bHTUiR0XRO8.

3. Il Mattatoio di Testaccio

Testi

Adinolfi F., Bascetta M., Giannetti M., Grispigni M., Moroni P., Quaglia L., Vecchi B., *Comunità virtuali. I centri sociali in Italia*, Manifestolibri, Roma 1994.
Alfieri R., Pompili K., *Periferie dello spazio e periferie dello sguardo*, in G. Capriotti, F. Coltrinari (a cura di), *Periferie Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, in "Il Capitale culturale", v. 10, Macerata 2014.
Andrighetto A., Zanchi M. (a cura di), *Fotografie ritrovate*, Postmedia books, Milano 2024.
Aprà A., *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017.
Assessorato del Comune di Roma (a cura di), *Edifici per la cultura*, in "Romacentro", Collana di pubblicazione dell'Assessorato per gli interventi nel Centro Storico del Comune di Roma, Fratelli Palombi, Roma 1989.
Baffoni E., *Le voci della Snia. Storie della Cisa Viscosa di Roma*, Bordeaux, Roma 2024.
Battisti E., Castellano A. (a cura di), *La macchina arrugginita. Materiali per un'archeologia dell'industria*, Feltrinelli, Milano 1982.

Branzaglia C., Pacoda P., Solaro A. (a cura di), *Posse italiane. Centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90*, Tosca, Firenze 1992.
Canevacci M., *Culture extreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*, Meltemi, Milano 1999.
Careri F., Romito L. (a cura di), *Stalker/on Campus Rom*, Altrimedia Edizioni, Matera 2016.
Caruso L. (a cura di) *Testaccio. Progetto per la trasformazione di un quartiere*, in "Romacentro", Collana di pubblicazione dell'Assessorato per gli interventi nel Centro Storico del Comune di Roma, Fratelli Palombi, Roma 1984-1985.
Catenacci S., *Città e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, Mimesis, Milano 2025.
Cerrina Feroni G., Federico V. (a cura di), *Società multiculturali e percorsi di integrazione. Francia, Germania, Regno Unito ed Italia a confronto*, Firenze University Press, Firenze 2017.
Ciacci L., *Cinema e fotografia per la storia della città*, in "Storia Urbanistica", 2006.
Ciacci L., *Raccontare la città (storica) per immagini: il cinema*, in Evangelisti F., Orlandi P., Piccinini M. (a cura di), *La città storica contemporanea*, Edisai, Milano 2008.
Colli C., *Riti Marittimi: Alvin Curran & Banda SPMT*, in "Doppiozero", 25 settembre 2016.
Crispolti E., *Arti visive e partecipazione sociale. Da «Volterra 73» alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977.
Cupelloni L., *Il Mattatoio di Testaccio*, Gangemi Editore, Roma 2001.
Cupelloni L., *Mattatoio Città delle Arti*, in "Recupero e conservazione", n. 70, anno XII, luglio-agosto 2006.
D'Ascanio R., Ombuen S., Palazzo A.L., *Università e Città. L'insediamento di Roma Tre nel quadrante Ostiense*, in Mangialardi G., Massari M. (a cura di), *L'università pubblica italiana per città e territori. Politiche, casi e pratiche*, in "Working Papers. Urbanit", v. 18, Bologna 2024.
Di Marco I., Battisti C. S., Lunerti D. (a cura di), *Rivoluzionari3. 40 anni del circolo di cultura omosessuale Mario Mieli*, Tlon, Roma 2023.
Drovandini E., *Operazione Roma Eterna. Proposte progettuali e azioni d'intervento e di interpretazione urbana su e in Roma*, Tesi di Specializzazione in Beni Storico Artistici, relatori Crispolti E., Università degli Studi di Siena, anno accademico 2012-2013.
Echaurren P., Salaris C., *Controcultura in Italia 1966-1977. Viaggio nell'underground*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
Ersoch G., *Il Mattatoio e Mercato del Bestiame - Costruiti dal Comune negli anni 1888-1891*, Progetto per il Comune di Roma, Roma 1891.
Ersoch G., *Roma: il nuovo mattatoio e mercato del bestiame*, Tip. Edit. S. Bernardino, Siena 1894.
Fabrizio C., *Il cerchio e la saetta. Storie dei centri sociali romani*, Fandango, Roma 2025.
Fava F., *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017.
Franco G., *Il Mattatoio di Testaccio a Roma. Costruzioni e trasformazioni del complesso dismesso*, Edizioni Librerie Dedalo, Roma 1998.
Ghirri L., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2021.
Hebdige D., *Sottocultura. Il significato dello stile*, Meltemi, Milano 2017.
Il Male (a cura di), *Porca Miseria. Siamo rovinati*, in "Il Male", Anno IV, n. 38, 12 novembre 1981.
Ilardi M., *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova 1990.
Insolera I., Cederna A. (a cura di), *Roma sbagliata: contributi per uno sviluppo alternativo della città*, in «Documenti di Italia Nostra», n. 12, Roma 1973.
Insolera I., *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 2011.

Lagonigro P., *Da Mister Fantasy a Immagina. Arte elettronica in tv*, in "Piano B. Arti e Culture Visive", v. 3, n. 2, 2018.
Lagonigro P., *Mister Fantasy e l'universo video nella TV degli anni Ottanta*, in C. Saba, V. Valentini (a cura di), *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, Treccani, Milano 2022.
Lo Pinto L., *Romanzo di un giovane povero. Intervista a Simone Carella*, in "Doppiozero", 24 giugno 2014.
Locci M., *La Città dell'Altra Economia*, in "AR", n. 82, anno XLIV, marzo-aprile 2009.
Lucidi T., *I fantasmi dell'Ostiense. Storie della Romana Gas*, Bulldog, Roma 2001.
Lux S., *Il quartiere Testaccio di Roma. Studio sulla «periferia storica»*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 3, 1976.
Maida D., *L'Ex Mattatoio a Roma diventa una "Città delle Arti". Con la nuova sede dell'Accademia*, in "Artribune", 17 novembre 2022.
Mania P., *Coesistere attraverso il gioco. Le esperienze di Stalker/Osservatorio Nomade al Campo Boario*, in "Piano B. Arti e Culture Visive", v. 9 n. 1, Bologna 2024.
Marroni U., *Roma. La rigenerazione dei quartieri industriali: il progetto urbano Ostiense-Marconi*, Ponte Sisto, Roma 2017.
Mastropietro A., *Nuovo teatro musicale tra Roma e Palermo, 1961-1973*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020.
Monachelli B., *Un romanzo musicale. La storia della banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio*, edizioni della Banda della SPMT, Roma 2006.
Moroni P., *Centri sociali: geografie del desiderio*, Shake edizioni underground, Milano 1996.
Mulazzani M., *Il restauro dell'ex Mattatoio del Testaccio a Roma*, Electa, Milano 2010.
Mulazzani M., *Recupero Conservazione Riuso. Un centro culturale nel Mattatoio di Roma*, Electa, Milano 2010.
Mussini M., Borgonzoni Ghirri P., Gasparini L. (a cura di), *Luigi Ghirri*, Motta, Milano 2001.
Nicolini R., *Estate romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, Città del sole edizioni, Reggio Calabria 2011.
Nicolini R., *Il meraviglioso urbano. Le manifestazioni per l'Estate romana del 1979*, in "Lotus International", n. 25, 1979.
Orano D., *Roma e i suoi quartieri*, Tipografia Editrice dell'Orso, Roma 1913.
Perego F., *Monumenti differiti. Il Mattatoio di Testaccio a Roma: l'edificio, la storia, la risemantizzazione*, Clear, Roma 1993.
Pergolani M., *Nudo*, L'Altracittà, Roma 2021.
Pietropaoli M., *Verso la Città delle Arti di Roma: la rigenerazione dell'Ex-Mattatoio di Testaccio*, in "Artribune", 6 maggio 2024.
Polisportiva Monte Testaccio «Verginio Cherubini», *Testaccio. Immagini, ricordi, scritti e curiosità*, p. i., Roma 1985.
Rossi P. O., Roma. *Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Bari 2012.
Senzaconfine (a cura di), *In cammino con gli ultimi. Dino Frisullo, storia di un militante...*, Redstar Press, Roma 2023.
Simonsen R. R., *Manifesto Queer Vegan*, trad. it. Ortica, Aprilia 2014.
Stabile F. R., *Il Dipartimento di Architettura nell'ex Mattatoio di Testaccio*, Dipartimento Di Architettura, Pubblicazione dell'Ateneo, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2020.
Stabile F. R., *Testaccio, il quartiere operaio di Roma Capitale: dal 1870 agli interventi dell'Istituto per le case popolari*, Quasar, Roma 2023.

Stalker/Osservatorio Nomade, *Architecture and participation. Circles/Campo Boario*, editato da R. Albani, G. Fiocca, L. Romito e A. Saturno, Roma 2007.
Torelli Landini E., *Roma. Memorie della città industriale. Storia e riuso di fabbriche e servizi nei primi quartieri produttivi*, Palombi Editori, Roma 2007.
Tortora D., *Alvin Curran: Live in Rome*, ed. Die Schachtel, Milano 2010.
Valentini V., *Dimore dei suoni. Appunti dal laboratorio di drammaturgia sonora*, Intervista ad Alvin Curran, in "Arabeschi", n. 5, giugno 2015.
Villaggio Globale (a cura di), *9 anni di occupazione autogestione lotte e intercultura!*, Roma 1999.
Vitali L., *Un fotografo fin de siècle. Il Conte Primoli*, v. 1, Einaudi, Torino 1968.
Wetterberg O., Nyström M., *The university as regeneration strategy in an urban heritage context: the case of Roma Tre*, in A.a. V.v., *Co-curating the City. Universities and urban heritage past and future*, UCL Press, UK 2022.

Cataloghi

Agrippa F. (a cura di), *5 Miliardi di anni. Ipotesi per un museo della scienza*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 maggio – 31 luglio 1981), Multigrafica editrice, Roma 1981.
Beatrice L., Perrella C., Williams G. (a cura di), *Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Roma, 1999. Biennale des jeunes créateurs de l'Europe et de la Méditerranée*, Catalogo della rassegna a cura di L. Bergamo (Roma, 29 maggio – 15 giugno 1999), Castelvecchi, Roma 1999.
Bedini M., Cosimato E., De Cinque L. (a cura di), *Quartiere in laboratorio: Per una operatività culturale documentale / Arti visive*, Catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 14–29 aprile 1978), Comune di Arezzo, Arezzo 1978.
Crispolti E. (a cura di), *L'ambiente come sociale*, Catalogo della mostra (Venezia, 18 luglio – 10 ottobre 1976), La Biennale di Venezia, Venezia 1976.
Di Giammarco R., Isidori S. (a cura di), *Musica nella città. Una manifestazione dell'Estate Romana '80*, Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio – 9 agosto 1980), Savelli, Milano 1981.
Fondazione Romaeuropa (a cura di), *Romaeuropa Festival '95. Romaeuropa a Massenzio*, Fondazione Romaeuropa arte e cultura e Cooperativa Massenzio, editore sconosciuto, Roma 1995.
Fondazione Romaeuropa arte e cultura (a cura di), *Romaeuropa Festival '93*, Catalogo della rassegna (Roma, 5–23 luglio 1993), Edizioni Carte Segrete, Roma 1993
Meloni L., Villaggio Globale (a cura di), *Nef, vita sulla strada*, Catalogo della mostra (Villaggio Globale, 11-25 marzo 1993), Ila Palma Renso e Rean Mazzoni Editore, Roma 1993.
Pieraccini G. (a cura di), *Roma Europa Festival. Festival 89. Musica e libertà*, Catalogo del festival (Roma, 28 giugno – 30 luglio 1989), Edizioni Carte Segrete, Roma 1989.
Salvi C. (a cura di), *Roma in mostra. Annuario delle mostre d'arte a Roma 1993*, ed. del Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Centro di Documentazioni delle Arti visive, Edizioni Joyce & Co., 1993
Salvi C., Boni M.R., Di Stefano A.M., Portoghese V. (a cura di), *Roma in mostra. Annuario delle mostre d'arte a Roma 1994*, Edizioni Joyce & Co, Roma 1994
Stella G. (a cura di), *Riciclart. Arte e riciclaggio al Mattatoio*, Catalogo della mostra (Roma, ex Mattatoio, 14 gennaio – 15 febbraio 1997), a cura di Creàr e MUSIS, Edizioni Creàr, Roma 1997.

Documenti d'archivio e fonti a stampa

ACS – Archivio Centrale dello Stato, Fondo del Ministero dell'Interno

— Gabinetto, f. 2625, *Roma Mattatoio*, documento 22 luglio 1946 (con nota autografa dell'Avv. R. Finocchi).
— Gabinetto, f. 2625, Documento 28 agosto 1947.
— Gabinetto, f. 2625, *Roma Mattatoio*, documento 17 novembre 1947.
— Gabinetto, f. 15473, Documento 22 maggio 1950.
— Gabinetto, f. 15473, Documento 5 gennaio 1951.

AC-C – Archivio Storico Capitolino
Fondo Capitolium:
— Torti E., *Il rimodernamento del Mattatoio di Roma*, in «Capitolium», n. 4, Roma 1932.
— Calcagno D., *Lasciate ogni speranza o buoi che entrate*, in «Capitolium», n. 5, Roma 1937.
— Zapelloni S., Brancaccio M., Jannattoni L., *Il nuovo centro delle carni - Il complesso degli edifici - Grotte e vino a Testaccio*, in «Capitolium», n. 7-8, Roma 1965.
— Zapelloni S., *Un grande parco nasce al Testaccio*, in «Capitolium», n. 12, Roma 1965.
— G. Tirincanti (a cura di), *Dall'ammazzatora al Centro Carni*, in "Capitolium", n. 6, Roma 1975.
Emeroteca:
— Rivista "Lotta Continua", (quo. 259), 8 dicembre 1981.

AC-RN – Archivio Storico Capitolino, Fondo Renato Nicolini
Carteggi (Estate romana 1979):
— B. 101, f. 7, documento *Ex Mattatoio a Testaccio*, p. n.n.
— B. 101, f. 7, Muratore G., *Archeologia, Arte, Industria e Restauro del Moderno: in difesa dei "Monumenti" della città contemporanea*, p. n.n.
— B. 16, f. 4, documento *Arci Provinciale Roma, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, Parco Centrale. Ovvero come il Gatto del Cheshire partecipò all'assedio del Meraviglioso urbano*.
— B. 16, f. 4, *Elenco dei materiali, fogli intestato Mattatoio*.
— B. 16, f. 4, *Programma dell'Estate Romana 1979, Parco Centrale*.
— B. 16, f. 4, Autore sconosciuto, *Mattatoio-Rock nell'ambito del Parco Centrale*.
— B. 16, f. 4, Autore sconosciuto, *Mattatoio-Jazz*.
— B. 23, f. 10, *Contenuti multimediali* (immagini del Mattatoio, palco di Purini, musicisti).
Emerografia (Estate romana 1981):
— B. 5, *Articoli di stampa sciolti 1981*, fasc. Il Male (a cura di), *È ora. Miseria '81*, in "Il Male", Anno IV, n. 37, 5 novembre 1981, n. 174.
— B. 19, f. 2, *Opuscolo di Ancora incontri*, pieghevole.

ASU – Archivio "l'Unità", archivio storico digitale (1946-2014)
— A.s., *Corrida senza «muerte» in piazza Colonna tra i vigili e un toro evaso dal mattatoio*, 23 dicembre 1960.
— A.s., *Il comune si è deciso. Tutta la carne al Mattatoio*, 10 settembre 1967.
— A.s., *La bistecca clandestina*, 3 gennaio 1971.
— Toscano R., *Esiste il mercato nero delle carni*, 6 gennaio 1971.
— A.s., *4 arresti per il mercato clandestino della carne*, 18 giugno 1971.
— Nicolini R., *Una nuova sede per l'accademia di S. Cecilia. Nel decentramento la soluzione per sistemare l'Auditorium*, 24 dicembre 1975.

— Chelo C., *Inventare, festeggiare la città*, 8 settembre 1979.
— A.s., *Il rock al Mattatoio*, 8 settembre 1979.
— Chelo C., *Il giro di Roma in 80 notti*, 1 giugno 1983.
— Chelo C., *Incontriamoci al Mattatoio per giocare con il futuro. Apre i battenti martedì la rassegna finale dell'estate romana. Otto iniziative in una sola area*, 4 settembre 1983.
— Caprara M., *Testaccio, la gente fa spettacolo. Le manifestazioni a Campo Boario: rodaggio, pregi e limiti di un grande «serbatoio»*, 11 settembre 1983.
— A.s., *Incontro con Pazienza, Pasolini e i Taviani*, 23 settembre 1983.
— Capecelatro G., *Il piano-quadro per il quartiere. Per Testacelo un futuro dal cuore antico,* 11 aprile 1985.
— A. s., Rubrica "Questo Quello", 13 gennaio 1985.
— A. s., Rubrica "Questo Quello", 10 marzo 1985.
— Amenta D., *Questa mattina al Testaccio un pacifico «assedio al frigorifero» Suonatori contro lo sfratto*, 1 marzo 1992.
— Vaccarello D., *Corteo musicale davanti al Comune per ottenere il «Frigorifero»*, 6 marzo 1992.
— Detti L., *La «Spmt» ha conquistato il Frigorifero*, 7 marzo 1992.
— Baduel L., *Testaccio. Nuova sede per la scuola di musica*, 22 marzo 1992.
— Valente E., *Avviato nell'ex Mattatoio al Testaccio un nuovo progetto musicale: «Il Motore». Dal lucernario le gocce della condensa*, 13 dicembre 1992.

E-M – Emeroteca, quotidiano "Il Messaggero" (GIORN 89630), Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma
— Tirincanti G. (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Mentre resuscita l'idea di conservarlo apriamo un dibattito. Piccinato: si ritorna al 1962? Sterbini: il parco è indispensabile*, n. 029, 30 gennaio 1976.
— Sterbini G, in G. Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio?*, n. 029, 30 gennaio 1976.
— Tirincanti G. (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Mentre si svolge il dibattito sull'utilizzo dell'area. Ecco il progetto comunale. Ovvero: come si rinuncia al parco*, n. 35, 5 febbraio 1976.
— Tirincanti G. (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Continua il dibattito sulla tesi di conservare i vecchi capannoni. Benevolo e Zevi: al Testaccio non si rinunci al parco attrezzato*, n. 41, 11 febbraio 1976.
— Tirincanti (a cura di), *Che fare del Mattatoio? Chiudiamo la raccolta di pareri tra illustri architetti e urbanisti. Quattro per la demolizione, uno per lasciarlo così com'è*, n. 53, 23 febbraio 1976.

E-PS – Emeroteca, quotidiano "Paese Sera" (GIORN 1006), Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma
— A.s., *Due dibattiti sul Mattatoio*, 17 gennaio 1976.
— Tafuri M., *Il destino del Mattatoio*, in "Arte", suppl., 17 gennaio 1976.
— Nicolini R., *Il pericolo di una nuova speculazione. Testaccio Mattatoio Auditorium*, in "Arte", suppl., 17 gennaio 1976.
— Porena B., *Una proposta fuori tempo*, in "Arte", suppl., 17 gennaio 1976.
— Lux S., *L'opera di Ersoch*, in "Arte", suppl., 17 gennaio 1976.
— A. s., *«Occupato» l'ex mattatoio a Testaccio*, in "Paese Sera", 28 marzo 1976.

A-EC – Archivio Biblioteca Enrico Crispolti Arte Contemporanea

Operazione Roma Eterna (1975):

— Faldone 1, Dossier 1.
— Faldone 1, *Proposta di progetto di Antonio Davide*.
— Faldone 2, *Documento per l'Alzaia (numerazione 3/XII)*, dattiloscritto per il cartello 4.
— Faldone 2, *Progetto di Giuseppe Rescigno*, libro fascicolato, *Proposte per una rifondazione di Roma*, p. i., s. d.

ASAC – L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo storico

Fondo storico, Serie Arti Visive:

— b. 249, documenti intestati *Padiglione Italiano sezione Ambiente come sociale*
— b. 250, documenti dattiloscritti per la mostra *L'ambiente come sociale*

A-MXX – Centro Archivi MAXXI Architettura, Fondo Maurizio Sacripanti

— F. 36, materiale di studio per l'allestimento della mostra *Cinque miliardi di anni* (23 elaborati grafici; 41 fotografie; 4 negativi; 5 diapositive; Relazione. Documenti in: P5/2)

A-SPMT – Archivio della Scuola Popolare di Musica di Testaccio

Rassegna stampa:

— A.s., s.t., in "Musica Jazz", Sezione Concerti, novembre 1975.
— A.s., s.t., in "Musica Jazz", Sezione Concerti, novembre 1975.
— Chiesa P., *In pericolo la scuola di musica di Testaccio*, in "Paese Sera", 7 marzo 1976.
— Chiesa P., *Scuola musicale al Testaccio*, in "Paese Sera", 1976.
— A.s., *Intervista a Bruno Tommaso*, in "Gong", N. 7-8, luglio-agosto 1977.
— Tommaso B., *Due momenti dell'esperienza didattica della scuola popolare di musica del Testaccio: ci corsi teorici, il laboratorio*, in "Laboratorio di Musica", 15 gennaio 1979.
— Bassignano E., *5 anni fa, a Testaccio…*, in "Paese Sera", 25 ottobre 1980.
— Castaldo G., *Canto general per il Testaccio*, in "Music Box" ins., "La Repubblica", 21 aprile 1990.
— A.s., *Assedio al Testaccio* in "L'Unità", 27 febbraio 1992.

Documenti:

— Guerra M., *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma)*, Tesi di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, relatori Stefani G., Università degli Studi di Bologna, anno accademico 1986-1987.
— Scuola Popolare di Musica di Testaccio, *Trent'anni di musica. SPMT 1975-2005*, progetto editoriale, p. i., Roma 2006.

A-REF – Archivio Fondazione Roma Europa, Fondo storico

Roma Europa Festival. *Musica e libertà* (1989), Sezione attività artistica:

— Fascicolo 1989, f. 1, Documento dattiloscritto sul programma del festival.
— Fascicolo 1989, f. 1, Programma provvisorio alla sezione Spettacoli di Strada.
— Fascicolo 1989, f. 1, Locandina dell'evento del 14 luglio.

Romaeuropa Festival (1993), Sezione attività artistica:

— Fascicolo 1993, f. 2, Cataloghi e inviti.

Romaeuropa Festival. *Romaeuropa a Massenzio* (1995), Sezione attività artistica:

— Fascicolo 1995, f. 5, Brossure, inviti e cataloghi.

AB-SPMT – Archivio della Banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio

Documenti:

— Cronologia delle esibizioni bandistiche (BND storico concerti 1987-2005).

— Fascicolo progetto Il Motore di Cesareni A., Marsaglia L., *Scuola Popolare di Musica di Testaccio. Progetto di ristrutturazione dei locali motori dell'Ex Frigorifero di Testaccio*, Allegato A, Relazione storica e Relazione tecnica, Studio Tecnico Associato Arch. Cesareni & Marsaglia, Roma, 10 febbraio 1993.

Altro:

— Documento Video: *Rivoluzione Francese 19890713*, girato integrale, durata 2'31'' (1989).

— Documento Video: filmato di S. Vasile (1989), film documentario *La Scuola Popolare di Musica di Testaccio*.

— Documento Video: filmato di L. Gasparini (2005), *Al momento giusto. La Scuola Popolare di Musica di Testaccio*.

A-FREON – Archivio FREON Ensemble

Rassegna stampa (1993-1994):

— A.s., *"Freon", un gas musicale*, in "La Repubblica", 28 ottobre 1993.

— M. Gamba M., *Il Motore della musica avventurosa*, in "Il Manifesto", 2 novembre 1993.

— Villatico D., *Testaccio, serata-concerto con Sciarrino. Tutta la magia del silenzio*, in "Spettacoli Roma", 4 novembre 1993.

— Gamba M., *La musica di Morton Feldman è attiva. E «scalda» il Motore*, in "Il Manifesto", 23 novembre 1993.

— Villatico D., *All'ex Mattatoio un'intensa serata di musiche di Scelsi ne ha riproposto l'estetica mistica. Alla ricerca del suono originario*, in "La Repubblica", 24 gennaio 1994.

— A.s., *Pennisi, auguri in sette note in Opera Concerti*, in "Trovaroma", 10 febbraio 1994.

— Valente E., *Il concerto. Celebrato in musica il compleanno del compositore. Pennisi, incisore di suoni*, in "L'Unità", 13 febbraio 1994.

— Gamba M., *In memoria di tutte le avanguardie. «Bagatellen» di Kurtag*, in "Il Manifesto", 3 maggio 1994.

— Gamba M., *Marimbe nel Lucernario. La musica di Steve Reich in lode di un solo timbro*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1994.

A-VG – Archivio Villaggio Globale

Rassegna stampa:

— Mammì A., *Macchè Beaubourg è un Mattatoio! Finalmente anche Roma avrà il suo Centre Pompidou*, in "L'Espresso", ins. "Cultura", n. 45, Anno XXXIII, 15 novembre 1987.

— Di Gianvito L., *Quella radio parla tante lingue*, in "Il Manifesto", 21 novembre 1989.

— A.s., *«Villaggio globale» occupa l'ex mattatoio*, in "Il Manifesto", 20 aprile 1990.

— Cuffaro M., *C'era una volta un Mattatoio disoccupato…*, in "Senzaconfine", n. 4, 16 maggio 1990.

— A.s., *Mille lingue per capirsi nel villaggio globale*, in "La Repubblica", 25 novembre 1991.

— Masocco F., *Primo, non vendere il Mattatoio*, in "L'Unità", 19 settembre 1992.
— Di Luca P., *Sogno di celluloide per l'ex Mattatoio*, in "L'Unità", 1 dicembre 1992.
— Emanuele V., *Il villaggio locale. Breve storia del Mattatoio occupato*, in "Carta", n. 5, 2003.
— Maestosi D., *Un Mattatoio di abusi*, in t.s., s.d.
— A.s., *Il comune «sfratta» e poi ci ripensa. La struttura ospita piccoli centri culturali gestiti da immigrati*, in "Il Tempo", 20 maggio 1993.
— A.s., *Ex Mattatoio, sfratto e rinvio. Fine di un Villaggio globale?*, in "La Repubblica", 20 maggio 1993.
— A.s., *Su Villaggio globale incombe lo sgombero*, in "Il Manifesto", 1993.
— Piccinni A., F. Adinolfi, *In diecimila a Roma a sentire le posse. Il voto antifascista dei centri sociali,* in "Il Manifesto", dicembre 1993.
— Amenta D., *Ascolta il tuo cuore, città*, in "L'Unità", 5 dicembre 1993.
— Piccino C., *Esplosioni a*, in "Il Manifesto", 28 maggio 1994.
— A.s., ins. "Centri Sociali" pubblicato ne "Il Manifesto", 18 settembre 1994.

Documenti e comunicati:

— *Comunicato stampa Urgente*, firmato da Villaggio Globale-Radio Proletaria, conferenza stampa tenuta nei locali occupati, giorno 19.04.1990.
— Documento s.t. relativo alla Conferenza Stampa per la presentazione della Redazione Interculturale con intestazione *Radio Proletaria. Quotidiano Radiodiffuso di Roma*, datato 1990.
— Documento della Redazione sull'occupazione dei locali, datato 1990.
— Lettera indirizzata all'On.le Franco Carrao Sindaco di Roma, firmata da Antonietta Sartori.
— Documento dattiloscritto dal titolo *Appello di solidarietà per "Villaggio Globale"*, non siglato.
— Documento del 1990 firmato dall'Associazione Interculturale Villaggio Globale.
— Proposta di progetto intestato *All'attenzione dell'associazione Villaggio Globale*, firmata da T. Macrì, M. Laplante e dal collettivo Chiesa della Elettrosofia, 1993, con documentazione degli artisti.
— Comunicato stampa, *Parzialmente stremati. Serata multimediale con installazioni, performances, gadget, musica e altro...*, dicembre 1993.
— Documento dattiloscritto dal titolo *Perché Villaggio Globale non può essere sgomberato*, firmato Villaggio Globale, Lungotevere Testaccio, ex Mattatoio, s.d.
— Comunicato stampa, *Roma non merita un sindaco fascista!*, 1993.
— Documenti autoprodotti e siglati dai collettivi, per l'anno 1994-1995.
— Locandina e programma del convegno dal titolo *Culture giovanili e conflitti metropolitani*, Roma, Palazzo del Congressi, 18-19-20 maggio 1995.
— Progetto *Porta del Villaggio*, *La motivazione del riuso – Il progetto "Porta del Villaggio"*, 1998.
— Sforza T., *Altrevisioni. La tv con 'na scart e 'na ciavatta*, in "asCASArsi", p.i., s.d.

AS – Archivio Stalker

Rassegna stampa:

— A.s., s. t., in "Trova Roma" inserto di "La Repubblica", s. d, 1991.
— A. s., *Turismo e cultura al Monte dei Cocci*, in "Il Messaggero", 17 ottobre 1991.
— A. s., *L'arte in Cocci per far vivere Testaccio*, in "La Repubblica", 18 ottobre 1991.

— Detti L., *Monte dei Cocci diventa teatro Arte, musica e mimi a Testaccio*, in "L'Unità", 18 ottobre 1991.
— A. s., *Testaccio «centro» di azioni teatrali*, in "Corriere della Sera", 19 ottobre 1991.
— Gizzi B., *Testaccio in Cocci Accumulazioni sul Monte*, in "Paese Sera", 21 ottobre 1991.
— Rotondi F., *Un significato fatto di immagini e suoni*, in "Quigiovani", 1 novembre 1991.
— A. s., *Tre giorni sul Tevere, per vivere le rive*, in "Il Manifesto", 22 luglio 1993.
— Buonassisi A., *I tre giorni a Riva Marconi*, in "La Repubblica", 22 luglio 1993.
— M. D., *Le sponde del Tevere sud tornano a vivere (per tre sere)*, in "Il Messaggero", 22 luglio 1993.
— A. s., *Bagni virtuali e ombrelloni veri lungo le rive del Tevere*, in "Il Messaggero", 16 luglio 1994.
— A. s., *Un giardino fuorilegge per far vivere il Tevere*, in "Il Manifesto", 4 settembre 1994.
— Buonassisi A., *Tra cene e balli spedizione nell'archeologia industriale*, t. s., s. d.
— Gennari F., *Un giardino fuorilegge per far vivere il Tevere*, in "Il Manifesto", 4 settembre 1994.
— Cirinei C., *L'arte si Ricicla*, in "il Messaggero", 16 gennaio 1997.
— De Sanctis L., *In mostra all'ex Mattatoio le opere di giovani artisti contemporanei. L'arte e il riciclaggio*, in "La Repubblica", 11 febbraio 1997.
— Genova A., *All'ex mattatoio i rifiuti artistici s'impadroniscono degli edifici abbandonati. Una mostra all'insegna del "bricolage" che ricicla materiali industriali*, in "Il Manifesto", 18 gennaio 1997.
— P. A., *Riciclare è un'arte. Una mostra sperando che diventi un'abitudine*, in t. s., s. d.

Documenti e comunicati:

— L. Romito, *Vivilerive. Per una pratica ambientale del rifiuto*, intestato *Luglio 1993, Lungo le Rive del Tevere Ex Area Industriale Ostiense Marconi*.
— Documento intestato *Al-Quantara* e firmato dall'Ufficio stampa, datato 27 luglio 1994.
— Comunicato stampa del convegno *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa? Comunicazione – Quotidianità – Soggettività. Convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane*, datato ottobre 1997 e firmato dai coordinatori Salvatore Falci, Eva Marisaldi, Giancarlo Norese, Cesare Pietroiusti, Anteo Randovan, Cesare Viel, Luca Vitone.

Normativa e Delibere

Comune di Roma (1995), Deliberazione del Consiglio Comunale n. 26, Estratto dal verbale delle deliberazioni del Consiglio Comunale, Verbale n. 7, Seduta pubblica del 2 febbraio 1995 (Prot. Serv. Deliberazioni n. 2912/94).

Comune di Roma (2000), Deliberazione del Consiglio Comunale n. 125 del 24 luglio 2000: Indirizzi generali per il programma di riusi del complesso dell'ex Mattatoio ed indirizzi al Sindaco ai sensi dell'art. 20 dello Statuto Comunale per la sottoscrizione di un Accordo di programma ex art. 3 della L. 15 dicembre 1990, n. 396, Prot. n. 536 del 03/04/2000.

Comune di Roma (2004), Dipartimento VI, Progetto Urbano Ostiense Marconi. Inquadramento Urbanistico - Relazione Generale, a cura di G. Farina e G. Lantieri, aggiornamento marzo 2004.

Convegni e seminari

Università degli Studi Roma Tre, Il Completamento della Città delle Arti all'ex Mattatoio di Testaccio nel trentennale dell'Università Roma Tre, Convegno organizzato dall'Università Roma Tre in collaborazione con Roma Capitale, Roma, Aula Magna del Dipartimento di Architettura - Ex

Mattatoio, 16 novembre 2022, https://www.uniroma3.it/articoli/roma-tre-dallex-mattatoio-alla-citta-delle-arti-una-delle-maggiori-opere-di-recupero-urbanistico-nella-capitale/.
Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Il Mattatoio. Riqualificazione e rifunzionalizzazione del complesso architettonico, Convegno organizzato dall'Ordine degli Architetti di Roma (OAR), Roma, Casa dell'Architettura, 25 marzo 2024, https://www.architettiroma.it/il-mattatoio-riqualificazione-e-rifunzionalizzazione-del-complesso-architettonico/.
Università degli Studi Roma Tre - Dipartimento di Architettura, Giubileo del Mattatoio 1975-2025, Convegno organizzato nell'ambito del Festival dell'Architettura in collaborazione con il Ministero della Cultura (DG Creatività Contemporanea), Roma, Ex Mattatoio di Testaccio, 11 aprile 2025, https://www.youtube.com/watch?v=DUh2M3xj_GE.

Materiali video

Malabruzzi M., Petrone G. (regia), Meraviglioso urbano. Trent'anni di Estate Romana, documentario per la serie "La storia siamo noi", Produzione Rai Educational, 2007. Testimonianza di F. Purini disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=nL_IIdPDYo8.
Mister Fantasy, puntata integrale (1982) disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=PjvpO-2fJ9k&t=774s.
Abbado D., *Fiume di Musica*, video integrale del progetto di Daniele Abbado e Piero Milesi (luglio 1993), disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=yL4RBWQdsNI.
Romaeuropa Festival (REF), Riti Marittimi by Alvin Curran, intervista video all'artista (2016), disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=fHsWUWibwT4.

4. Sitografia complessiva (ultimo accesso dicembre 2025)

Alvin Curran, *Tufo Muto (Excerpt audio MP3)*, http://www.alvincurran.com/music%20excerpts/Tufo%20Muto%20excerpt%20hiMP3.mp3.
Alvin Curran, *Tufo Muto (Official Website)*, http://www.alvincurran.com/Tufo_Muto.html.
Archivio Crispolti, *Archivio Parlante. Voci dell'arte contemporanea*, https://www.archiviocrispolti.it/archivio-parlante/.
Archivio Diaristico Nazionale, *Home Page*, http://archiviodiari.org.
Archivio Snia Viscosa, *Centro di Documentazione Maria Baccante*, https://www.archivioviscosa.org/.
Archivio Storico Comunale di Lecce, *Home Page*, https://archiviostorico.comune.lecce.it/archivio-storico/.
Archivio Urbano Testaccio (AUT), *Catalogo Cartografie (193.204.167.103)*, http://193.204.167.103/aut/?cat=5.
Archivio Urbano Testaccio (AUT), Progetto di F. R. Stabile, L. Farroni e F. Careri, http://aut.uniroma3.it/.
Art Sound Environment (ASE), *Concerto Preistorico*, https://ase.uniroma3.it/spatial/puglia/concerto-preistorico/.
Art Sound Environment (ASE), *Luoghi*, https://ase.uniroma3.it/luoghi/.
Art Sound Environment (ASE), *Nora Sonora*, https://ase.uniroma3.it/tipologia/azione-performance/nora-sonora/.

Art Sound Environment (ASE), *Omnia Flumina Roman Ducunt*, https://ase.uniroma3.it/spatial/lazio/omnia-flumina-roman-ducunt.
Art Sound Environment (ASE), *Suonano la città*, https://ase.uniroma3.it/opere/suonano-la-citta/.
Art Sound Environment (ASE), *Toward a New Ecology of Landscape*, https://ase.uniroma3.it/.
Art Sound Environment (ASE), *Tufo Muto*, https://ase.uniroma3.it/tipologia/azione-performance/tufo-muto/.
Arti Civiche, *Stalker/Osservatorio Nomade*, https://articiviche.blogspot.com/.
Artribune, *Manibus Festival - Arte e Impresa*, https://www.artribune.com/arti-visive/2022/10/la-prima-edizione-di-manibus-festival-internazionale-di-arte-e-impresa-in-puglia/.
Ascolto Attivo, *Progettazione partecipata e mediazione*, https://ascoltoattivo.net/.
Careof, *Spazio indipendente alla Fabbrica del Vapore*, https://careof.org/.
Comune di Milano, *Progetto Aria - Urbanistica ed Edilizia*, www.comune.milano.it/aree-tematiche/urbanistica-ed-edilizia/progetto-aria.
Comune di Roma, *Dipartimento Urbanistica - Progetti Urbani*, http://www.urbanistica.comune.roma.it/progetti-urbani/.
Comune di Roma, *Fondazione Mattatoio di Roma Città delle Arti - Atto Costitutivo*, https://www.comune.roma.it/web/it/notizia/fondazione-mattatoio-di-roma-citta-delle-arti-firmato-atto-costitutivo.page.
Comune di Roma, *Nasce Fondazione Mattatoio Roma*, https://www.comune.roma.it/web/it/notizia/nasce-fondazione-mattatoio-roma.page.
Comune di Roma, *Trasparenza - Progetti e restauri Mattatoio*, https://www.comune.roma.it/web/it/trasparenza-tutti-i-progetti.page?contentId=PRG1069263.
Comune di Roma, *UO Città Storica - Lavori in corso*, http://www.urbanistica.comune.roma.it/66-dipartimento/trasformazione/uo-citta-storica/lavori-in-corso/.
Constant Contact, *The Unique Music - Scores of R. Murray Schafer*, https://myemail.constantcontact.com/The-Unique-Music---Scores-of-R--Murray-Schafer.html.
Culturability, *Ex Fadda: storie di rigenerazione*, https://culturability.org/stories/ex-fadda.
Dal Sasso D., *Dialoghi di Estetica. La sound art di Michele Spanghero*, https://www.artribune.com/dal-mondo/2023/03/michele-spanghero-intervista/.
Di Croce N., *Porto Marghera 100*, https://nicoladicroce.cargo.site/porto-marghera-100.
Direzione Generale Creatività Contemporanea, *Borghi in Festival*, https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/borghinfestival/.
EXMA Cagliari, *Centro d'Arte e Cultura*, https://www.exmacagliari.com/.
Factory Grisù, *Consorzio Factory Grisù Ferrara*, https://www.factorygrisu.it/.
Fava P., *Verso una teoria della prassi: Audiobox*, https://www.sassikult.it/ita/web/news_item.asp?nav=1288.
Fondazione Archivio Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, https://www.luiginono.it/opere/la-fabbrica-illuminata/.
Fondazione Pino Pascali, *Sito ufficiale e panoramica istituzionale*, https://www.fondazionepascali.it.
Fondazione Prada, *Home Page*, https://www.fondazioneprada.org/.
Freon Musica, *Festival Musica e Musica*, https://www.freonmusica.com/festival/musica-e-musica/.
Freon Musica, *Motore!*, https://www.freonmusica.com/festival/motore/.
Germondari W., *Un chicco di riso sul tuo nome*, http://www.werthergermondari.com/performances/un-chicco-di-riso-sul-tuo.html.

Hangar Bicocca, *Pirelli HangarBicocca*, https://pirellihangarbicocca.org/.
HEAD Acoustics, *Technical Solutions for Sound & Vibration*, https://www.head-acoustics.com/.
Hölzl E., *Vakuum*, https://www.elisabethhoelzl.com/vakuum.
Home Movies, *Archivio Nazionale del Film di Famiglia*, https://www.homemovies.it.
ICCD, *Scene da un patrimonio*, http://www.iccd.beniculturali.it.
INA GRM, *L'Acousmonium*, https://inagrm.com/fr/showcase/news/202/lacousmonium.
Insula Arch., *Facoltà di Architettura - Inquadramento*, https://www.insulainrete.it/facoltà-di-architettura/.
Insula Arch., *Mattatoio Padiglione 15*, https://www.insulainrete.it/mattatoio-pad-15/.
Insula Arch., *Mattatoio Padiglione 2b*, https://www.insulainrete.it/mattatoio-pad-2b/.
IRCAM, *Espaces acoustiques et cognitivi*, https://www.ircam.fr/recherche/equipes-recherche/espaces-acoustiques-et-cognitifs.
IRCAM, *La fabbrica illuminata (Audio)*, https://ressources.ircam.fr/en/work/la-fabbrica-illuminata.
IRCAM, *Luc Ferrari (Parcours de l'œuvre)*, https://ressources.ircam.fr/fr/composer/luc-ferrari/workcourse.
IRCAM, *Nicolas Frize*, https://brahms.ircam.fr/en/nicolas-frize.
IRCAM, *Raymond Murray Schafer: Workcourse*, https://resources.ircam.fr/en/composer/raymond-murray-schafer/workcourse.
Isola Art Center, *Archivio e progetti Isola Art Center*, https://isolartcenter.undo.net/index.php.
Lacey J., *Official Website*, https://jordan-lacey.com/.
LC Architettura, *Città dell'Altra Economia*, https://www.lc-architettura.com/index.php/2005-2007-citta-dellaltra-economia-allex-mattotoio-di-testaccio-in-roma/.
LC Architettura, *La Pelanda dei Suini*, http://www.lc-architettura.com/mattatoio-di-testaccio-a-roma-la-pelanda-dei-suini/.
LC Architettura, *Macro Future al Mattatoio di Testaccio*, https://www.lc-architettura.com/macro-future-al-mattatoio-di-testaccio-in-roma/.
LC Architettura, *Nuova Sede Accademia di Belle Arti*, https://www.lc-architettura.com/index.php/2004-nuova-sede-dellaccademia-di-belle-arti-di-roma-allex-mattatoio-di-testaccio/.
L'Encyclopédie Canadienne, *R. Murray Schafer*, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/r-murray-schafer.
Liguria CGIL, *Concerto in fabbrica*, https://www.liguria.cgil.it/archiviogenova/concerto-in-fabbrica.
LIM - Università degli Studi di Milano, *La fabbrica illuminata (Archivio Fonologia)*, https://fonologia.lim.di.unimi.it/audio_ascolto.php?id=59.
Luca Bergamo, *Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo*, https://lucabergamo.net/cose-fatte/biennale-dei-giovani-artisti-delleuropa-e-del-mediterraneo/.
Mare Culturale Urbano, *Sito ufficiale Mare Milano*, https://maremilano.org.
Ministero della Cultura, *Censimento Architetture Contemporanee - Scheda Mattatoio*, https://censimentoarchitetturecontemporanea.cultura.gov.it/.
MPDS Audio Archive, *Associazione Zerynthia*, https://www.mpdsaudioarchive.org/ricerca/.
MUDEC, *Museo delle Culture di Milano*, https://www.mudec.it.
MuseoLab6, *CGE Ansaldo - Storia e riqualificazione*, https://www.museolab6.com/post/cge-ansaldo.
O+A (Odland & Auinger), *Traffic Mantra*, https://o-a.info/rome/index.html.
Officine Creative Torino, *Hub di innovazione e artigianato*, https://officinecreativetorino.it/.

Omeka uOttawa, *Schafer 360*, https://omeka.uottawa.ca/schafer360/items/show/30.
OODA Architecture, *M-ODU Project Portal*, https://ooda.eu/projects/m-odu.
Patria.org, *The Complete Cycle*, https://patria.org/.
Recomposing the City, *Research Platform*, https://www.recomposingthecity.org.
RuhrKunstMuseen, *Official Website - Network of 21 Museums*, https://www.ruhrkunstmuseen.com/en/.
Scuola Popolare di Musica di Testaccio, *Città delle arti e dei suoni*, https://www.scuolamusicatestaccio.it/corso/citta-delle-arti-e-dei-suoni/.
Spanghero M., *Works (High-rise, Panacousticon, Acoustic Field Line)*, https://www.michelespanghero.com/works/.
Viafarini, *Organizzazione non profit per la ricerca artistica*, https://viafarini.org.
Vocisullarte, *Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, http://www.museolaboratorioartecontemporanea.it/vocisullarte/.
Washburn J, *A Soniferous Garden: Singing Schafer's Choral Music (Tributes)*, http://uoftmusicicm.ca/2022/02/20/tributes-to-r-murray-schafer/.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare le persone che hanno seguito, sostenuto e preso parte alla realizzazione di questo studio. In primo luogo, esprimo la mia gratitudine alla Prof.ssa Lara Conte e al Prof. Luca Aversano per la costante disponibilità e per aver accolto la ricerca, guidandone la crescita durante il triennio. Grazie anche alla Prof.ssa Claudia Guattari e a Tommaso D'Orazio per aver abbracciato la progettualità comune legata all'analisi del *soundscape*.

La mia riconoscenza va inoltre alla Fondazione Rome Technopole, all'Azienda Speciale Palaexpo, all'IRCAM e allo ZKM. Ringrazio l'Archivio della Stockhausen-Stiftung für Musik e la Fondazione Luigi Nono per la concessione dei materiali, nonché tutti gli altri archivi presenti sul territorio che hanno reso disponibili le fonti, così come chi ha condiviso la documentazione fotografica presente nel testo: Zucca Architettura, l'Associazione Artway of Thinking, René Block, gli Eredi di Murray Schafer, l'Archivio Giuseppe Chiari, Elisabeth Hölzl, Bruce Odland, Sam Auinger, Nicolas Frize, Jack Harvie-Clark e Usue Ruiz Arana. Un ringraziamento particolare va poi ai professionisti e agli artisti che hanno arricchito la ricerca coltivando spazi di dialogo, fra tutti: Alvin Curran, Brandon LaBelle, Francesca Rachele Oppedisano, Michele Spanghero, Nicola Di Croce, Werther Germondari, Maurizio Bedini, Egidio Cosimato, Lorenzo Romito e Giulia Fiocca.

Nell'ambito dello studio sul Testaccio, il mio riconoscimento più caro è rivolto agli ex operai del Mattatoio, alle organizzazioni del Rione e ai custodi della memoria. In particolare, desidero ringraziare Eugenio Ugolini, le famiglie Fagnani, Paolucci, Pupilli e gli altri con cui si è avviato un dialogo – talvolta informale e non registrato – che mi ha permesso di entrare nella sfera preziosa del privato. La mia gratitudine si estende al Villaggio Globale e ad Alfonso Perrotta, per i momenti condivisi dentro e fuori la cornice dell'archivio. Ringrazio inoltre la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, Bruno Tommaso, Paolo Cintio, Silverio Cortesi, Giovanna Marini (per l'ispirazione e l'eredità musicale) e Stefano Cardi, e anche Giuliana Pella, Franca Renzini, Giulia Pirandello, Livia Nicolafrancesco e Aurelio Sdrucia per la dedizione nella raccolta dei documenti.

Infine, un pensiero va ai miei nonni e alla mia numerosa famiglia di cui i più piccoli e Cristina ne rappresentano la gioia. Grazie a tutti i miei affetti e alle mie amiche, per la visione condivisa della nostra immaginazione, fatta di libertà, di audacia e di cambiamento.