

**(R)esistenze a Roma Est.
La produzione di soggettività impreviste a partire dalla scena
artistico-musicale underground di un quartiere romano
Antonia de Michele**

Abstract

L'articolo si propone di analizzare se e in che modo la zona del Pigneto a Roma possa considerarsi un «laboratorio di una inedita urbanità» (Decandia, 2019) in cui si costruiscono – attraverso le pratiche sperimentali di una comunità artistico-musicale *underground* – nuove modalità di produzione di soggettività, in grado di generare spazi di possibilità e di mettere in discussione le logiche ordinatrici della normatività dominante. Attraverso un approccio etnografico, si analizzeranno quelle forme di (r)esistenza che, all'interno della più ampia scena musicale e artistica di Roma Est, danno vita a nuovi ambienti relazionali in cui si accolgono le differenze e si sprigionano «materiali capaci di generare nuove forme di espressione al di fuori degli orizzonti conosciuti» (*Ibidem*). Il contributo porterà alla luce e contestualizzerà i linguaggi, le pratiche e gli immaginari veicolati da queste comunità resistenti, e rifletterà sulle relazioni che intersecano con lo spazio urbano circostante.

The article aims to analyse if and how the Pigneto neighbourhood in Rome can be considered a «laboratory of an unprecedented urbanity» (Decandia, 2019) in which new ways of producing subjectivities, capable of generating spaces of possibility and questioning the ordering logics of the dominant normativity, are built. In this regard, the focus will be on the experimental practices of an underground artistic-musical community that lives here. Through an ethnographic approach, the article will explore those forms of resistance that, in the wider music and artistic scene of East Rome, give birth to new relational environments in which differences are welcomed, and in which «materials capable of generating new forms of expression outside the known horizons» (*Ibidem*) are generated. The contribution will analyse and contextualize the languages, practices, and imaginaries conveyed by these resistant communities, and will reflect on the relations that intersect with the surrounding urban space.

Parole chiave: Pigneto; resistenza; comunità artistica
Keywords: Pigneto; resistance; artistic community

Introduzione

«E quando noi verremo su
 perché la fogna scoppierà
 insieme a chi non ne può più
 daremo un senso alla città
 ritorneremo prima o poi
 mostruosamente vostri.
 E siamo poco intelligenti
 di stare al buio siamo stanchi
 rifiuti metropolitani
 che vi sporcavano le mani
 ci troverete dentro al letto
 e vi faremo effetto».

Secondo Emmanuel Bonetti, musicista e presidente del circolo Arci “Fanfulla 5/a”, questi versi – citati durante un’intervista da me condotta a febbraio 202 – rappresentano una sorta di manifesto della scena artistico-musicale *underground* di Roma Est (generalizzazione per indicare un quadrante urbano abbastanza definito tra i quartieri del Pigneto e Tor Pignattara). Essi sono parte della canzone “Coccodrilli bianchi” di Alberto Radius, riarrangiata recentemente dal collettivo musicale “Tropicantesimo”, e nascondono un messaggio profondo, che ha a che fare con le pratiche di resistenza portate avanti da una comunità artistica romana contro alcune tendenze sociali percepite come disciplinanti e normalizzanti.

I coccodrilli bianchi possono essere considerati come soggettività impreviste (Giardini, 2018) – relegate da tempo a vivere nelle fogne, ovvero in spazi invisibili – che ora hanno deciso di invadere la città, di dargli un nuovo senso, attraverso la costruzione di spazi in cui si accolgono le differenze e si sprigionano «materiali capaci di generare nuove forme di espressione al di fuori degli orizzonti conosciuti» (Decandia, 2019: 27).

Il presente articolo si focalizzerà sulle pratiche di resistenza e di sperimentazione portate avanti dalla comunità artistico-musicale *underground* di Roma Est, soffermandosi sui linguaggi (perlopiù musicali) e gli immaginari veicolati, riflettendo sul rapporto che essa interseca con lo spazio urbano circostante e ragionando, a partire da alcuni esempi, sulle specificità che rendono alcuni suoi aspetti dirompenti rispetto alle logiche ordinatrici della normatività dominante.

In particolar modo, l’analisi si concentrerà su quelle pratiche che

rimandano a un'idea di fluidità, di anticonformismo, di rottura di definizioni rigide. Si potrebbe in tal senso parlare di una sorta di *queerness*, da intendersi come discorso che vuole essere liberatorio rispetto all'uso di categorie rigide, polarizzate, ad esempio riguardo l'identità di genere, rispetto alle opposizioni uomo-donna, maschile-femminile.

«Queer now embodies a highly fruitful anti-essentializing ambiguity that produces a complex and ever shifting set of relationships to the perceived norm for not only gender and sexuality but to all normalizing regimes» (Taylor, 2012:144).

Il queer diventa un'identità resistente in senso ampio, in quanto resiste a normalizzare e privilegiare determinati criteri di identità e imporre categorie di definizione rigide:

«Queer theory has, for some years now, constantly reiterated the fundamental indeterminacy of identities: of inside/outside communities, of masculine/feminine, of homo/hetero/bi, of male female, and of racial and ethnic categories. *Ultimately queer theory's target [has been] identity itself* – the assumption of unity or harmony or transparency within persons or groups» (*Ibidem*: 147, corsivo mio).

Sebbene la scena di Roma Est non si autorappresenti come queer – una delle sue caratteristiche è proprio la volontà di non aderire a nessuna etichetta –, è innegabile il fatto che abbia creato le condizioni per la fabbricazione di spazi di possibilità, in cui voci e corpi non omologati esprimono sé stessi, si autorappresentano e, in tal modo, aprono la città stessa a nuove possibilità di rappresentazione e di produzione di soggettività.

Le soggettività imprevedute di Roma Est sono quei cocodrilli bianchi che si rendono finalmente visibili negli spazi della città; sono *artist** che hanno saputo creare reti e interazioni importanti tra loro, basati sulla condivisione e sulla continua ricerca, che hanno dischiuso delle crepe all'interno della normalità ideologicamente costruita. Tali crepe rappresentano delle alternative che si materializzano in forme di espressione, o anche di semplice esistenza, che non si adeguano ad alcuna regola o convenzione sociale; in modalità di concepire l'arte – e in definitiva la vita stessa – al di fuori delle logiche del profitto e della produzione; in pratiche di costruzione di comunità che accolgono le differenze e contrastano qualsiasi forma di omologazione.

Le riflessioni qui presentate fanno parte di un più ampio lavoro condotto all'interno di un percorso di ricerca di dottorato finalizzato a mettere in luce le trasformazioni simboliche dell'area Pigneto-Torpignattara a Roma. Attraverso osservazione partecipante, frequentazione di spazi legati alla scena di Roma Est, produzione di interviste non strutturate sono state acquisite la maggior parte delle informazioni. Sono stati inoltre analizzati una serie di articoli, di trasmissioni radio e di documenti prodotti dall'interno della scena. Tutto il lavoro si basa su una conoscenza approfondita del quartiere (per motivi di residenza) e della comunità artistica qui presente. Molte riflessioni sono scaturite dalla partecipazione diretta ad eventi, serate, occasioni di incontro. La stessa autobiografia personale e le esperienze vissute, particolarmente in relazione alle emozioni e alle reazioni scaturite dall'impatto con una comunità marcatamente aperta e anticonvenzionale, sono state motivo di fertile riflessione e approfondimento e verranno per questo inserite all'interno della trattazione.

Il quartiere e la scena di Roma est

«E tu, perché non vieni a vivere a Roma Est?»

Con queste parole si chiudeva il video "Il questionario tabù di Roma Est" diffuso su YouTube nel gennaio del 2019 ad opera del già menzionato Emmanuel Bonetti, in cui si elencavano, in maniera piuttosto ironica, una serie di persone legate alla scena di Roma Est. Al momento dell'uscita del video, vivevo già al Pigneto da qualche mese e frequentavo assiduamente alcuni suoi spazi culturali, in particolar modo i suoi numerosi circoli Arci: ero perciò in grado di dare un volto a quasi tutti i nomi menzionati e di cogliere quella fortissima componente comunitaria che contraddistingue la scena artistico-musicale radicata nella zona. Pur non essendo un'artista o una musicista, ero rimasta affascinata da certi contenuti e atteggiamenti veicolati da tale scena, e avevo cominciato a pormi domande sul ruolo che aveva nel quartiere.

In effetti, proprio in quel periodo cominciava la mia ricerca di dottorato – tuttora in corso – finalizzata a mettere in luce alcune trasformazioni che avevano investito negli ultimi anni il Pigneto, situato nella prima periferia orientale della città. Il quartiere, le cui origini popolari sono ben note, ha vissuto infatti profondi mutamenti, diventando un punto di riferimento per l'intrattenimento e la movida notturna. Cambiamenti sul piano simbolico – che hanno a che fare con

il consolidamento dell'economia simbolica (Zukin, 1995; 2009) e la trasformazione delle stesse città in "macchine per l'intrattenimento" (Lloyd e Clark, 2001) all'interno di un'economia esperienziale (Pine e Gilmore, 2013), o economia cognitiva e culturale (Scott, 2005) – hanno però avuto importanti conseguenze nella materialità della vita quotidiana del quartiere, favorendo processi di gentrificazione (Annunziata, 2011) e provocando mutamenti che hanno alterato il contesto locale.

Con la mia ricerca propongo di analizzare a fondo la trasformazione simbolica in atto, con l'obiettivo di denaturalizzare il fenomeno, individuare i processi sociali, gli attori e i contenuti simbolici coinvolti. Per me è fondamentale mettere in evidenza gli agenti della trasformazione, e soprattutto gli interessi che ne traggono vantaggio.

L'affermazione di una visione specifica da parte di un'infrastruttura critica piuttosto riconoscibile (Semi, 2004) non avrebbe avuto per il Pigneto un tale successo e pervasività se non fossero intervenuti in maniera rilevante i poteri pubblici, attraverso il vasto processo di riqualificazione a cavallo del nuovo millennio (Fioretti, 2018). L'analisi del processo di riqualificazione ha permesso di evidenziare come, sebbene le retoriche della rigenerazione abbiano fatto leva su discorsi di inclusione sociale e di partecipazione, gli interventi abbiano favorito un processo di *trendification* della zona (*Ibidem*), con l'apertura di locali poco inseriti nella vita del quartiere. Gli interventi urbanistici – fortemente criticati dai comitati locali che eppure erano stati inizialmente coinvolti –, hanno portato avanti una visione condizionata da aspettative sovralocali di connessione a circuiti economici, rappresentativi e regolatori globali. L'analisi delle azioni e dei discorsi istituzionali ha permesso di rivelare una certa strategia di centralizzazione e spettacolarizzazione del Pigneto, i cui prezzi degli immobili sono aumentati (Scandurra, 2007), con il conseguente rischio di espulsione dei suoi abitanti più vulnerabili.

Nel corso della ricerca ho cominciato ad interessarmi in maniera sempre maggiore al ruolo della scena di Roma Est all'interno di questi processi. Si tratta di un aspetto molto interessante – il nesso tra presenza di artist* e trasformazioni urbane è ampiamente indagato nella letteratura (Zukin, 1995) –, che mi permette di analizzare un universo di pratiche, di linguaggi e di immaginari che avevo imparato a conoscere molto bene, e a cui in parte avevo aderito fin dal mio arrivo nel quartiere. A partire da novembre 2020 ho cominciato ad intervistare alcuni esponenti della scena, con cui avevo peraltro un

rapporto di amicizia. Finora ho prodotto una quindicina di interviste non strutturate, invitando var* musicist* che per me avevano avuto un ruolo importante nella creazione di una comunità artistica al Pigneto a ragionare su alcune questioni: il rapporto con l'intorno urbano, le caratteristiche della scena culturale del quartiere, gli eventi e i processi che l'avevano fatto diventare l'habitat ideale per una serie di pratiche e forme espressive. Dalle interviste emerge una sorta di rifiuto a concettualizzare in maniera rigida le caratteristiche di questa comunità, che si autorappresenta come figlia di una voglia di sperimentare, spontanea e senza limiti precisi. Tornando però a quell'invito lanciato nel video citato precedentemente, risulta evidente come la comunità artistica sia cresciuta per una voglia di condivisione che si è autoalimentata: l'idea di vivere a Roma Est, per alcun* musicist* *underground* e per chi si riconosce in determinati valori anticonvenzionali, è stata influenzata dal desiderio di far parte di un microcosmo – piuttosto riconoscibile – che ruota intorno all'idea di stare assieme, in maniera libera e coinvolgente, e di esplorare, tanto a livello musicale quanto a livello identitario. Io stessa avevo provato personalmente la sensazione di far parte di qualcosa, di aver trovato degli spazi in cui incontrare persone fuori dagli schemi che danno sfogo alla loro creatività.

Il legame tra la comunità artistico-musicale e il territorio è quasi simbiotico: non è un caso che sia cominciata a circolare l'espressione "scena di Roma Est", per indicare quello stesso gruppo di musicist*, artist* bizzarr* e agitatori/trici culturali che avevano messo radici in questo angolo di città, ne avevano assorbito il *genius loci*, e lo avevano in parte cambiato. Non si tratta solo di una rete locale di gruppi musicali *underground*, di luoghi di incontro nel quartiere, pubblicazioni, suoni, etichette e festival contro-culturali, ma di processi di costruzione di nuovi immaginari urbani e identitari. Per questo nella mia ricerca ho cominciato ad approfondire la relazione tra questa comunità artistica e il territorio, focalizzandomi in particolare sulla fabbricazione di un nuovo "senso del luogo" (Feld e Basso, 1996).

Al Pigneto una prima comunità di artist* – legat* ad una scena *underground* giovanile – comincia ad essere presente a partire dagli inizi del Duemila, attirata dagli affitti bassi e dalla posizione favorevole della zona, tutto sommato vicina al centro e al quartiere universitario di San Lorenzo. Di certo, oltre a considerazioni di tipo "strategico", altri fattori di tipo simbolico hanno contribuito a richiamare questa nuova popolazione creativa. Spesso è proprio il

desiderio di luoghi autentici – identificati con ambienti originali dalla forte identità e dall’atmosfera “grintosa” e popolare (Annunziata, 2008) – ad attirare una nuova classe media cosmopolita e creativa. Il paradosso dell’autenticità sta nel fatto che il consumo di autenticità da parte dei nuovi residenti – veri e propri imprenditori sociali e culturali (Zukin, 2008) – porta inevitabilmente all’*upscaling*, all’aumento dei prezzi e alla definitiva trasformazione dei quartieri, che sempre di più vedono perdere il loro carattere originario. Gli/le artist* sono vittime e carnefici di dinamiche che alla fine mettono a repentaglio la loro stessa sopravvivenza nel quartiere, che in ogni caso diventa attrattivo anche in virtù di una certa atmosfera artistica. La nascita di una comunità eterogenea e creativa, soprattutto dal punto di vista musicale, ha alimentato processi di gentrificazione e di estetizzazione: la zona comincia ad essere considerata *trendy*, sono nati tantissimi locali – soprattutto legati al *food and beverage* – che rispondono a dinamiche prettamente commerciali utili a monetizzare, ma poco costruttive per il quartiere. Ciò non vuol dire che la gentrificazione e la produzione di immaginari da parte del mercato ha trasformato il quartiere in un simbolo vuoto. Anzi, sono proprio quegli/le stess* artist* che avevano contribuito a modificare il tessuto della zona, a ergersi in maniera paradossale a baluardi contro il suo snaturamento.

I/le nuov* abitant* hanno ricostruito un senso del luogo, dando vita a forme di riconoscimento che permettono loro di posizionarsi come intern* al contesto e di contrastare concettualizzazioni esogene. La comunità artistica ha portato avanti, in maniera ovviamente inconsapevole, un’operazione di selezione e rimaneggiamento di determinati repertori simbolici, fino all’elaborazione di un’estetica, che compenetra le stesse forme espressive di produzione artistica. Lo scenario duro, metropolitano, grigio, fatto di snodi ferroviari, fabbriche abbandonate e tangenziali si mescola con l’immagine di quartiere a misura d’uomo, con palazzine basse, relazioni di vicinato e commistioni multiculturali. Sprazzi di acquedotto romano, villini, cavi, binari, alberi, piante che crescono ai margini della ferrovia, ristoranti bangladesi e negozi di barbieri di una volta: il Pigneto appare caotico, difficilmente etichettabile; è proprio quel suo essere “ruvido” e disordinato che diventa oggetto di estetizzazione, in una sorta di fabbrica del pittoresco. E questa atmosfera ingarbugliata e di contrasti si riflette in sonorità contorte, rumorose, allucinate; entra nell’essenza stessa della scena, nelle sue forme espressive e attitudinali. Le parole d’ordine della scena

di Roma Est sono sperimentazione, voglia di contaminazione di linguaggi, di esplorazione, di affermazione di nuove pratiche e ibridazioni artistiche sotterranee e figlie del caos, dalle radici *punk* fino ad arrivare alle interpretazioni più eterogenee del *noise*; ma anche bisogno di condivisione, di collettività, di rete all'interno di un territorio a cui si appartiene (Colli, 2020).

La presenza di personalità carismatiche e l'apertura di spazi di incontro (per lo più circoli Arci come il "Fanfulla 5/a", il "DalVerme" o il "Trenta Formiche") hanno contribuito allo sviluppo di questa comunità: tali spazi – che hanno portato avanti un'idea ben precisa di associazionismo – sono stati fondamentali per rinnovare la produzione culturale *underground*, creare momenti di fruizione innovativi, e soprattutto, fare rete. Con gli anni, la scena di Roma Est è continuata a crescere, esprimendosi sotto altre forme, tramite la nascita di etichette, fanzine e collettivi tutti rigorosamente *Do It Yourself*: la rete si è allargata, ha rafforzato "gemellaggi" transnazionali, ha creato una sua identità, ha proposto un nuovo modo di concepire le cose artistiche a Roma, sperimentale, antiideologico, legato ad un fare senza troppe sovrastrutture. La scena, seppur cresciuta non solo in termini di consapevolezza ma anche in termini di maturità e voglia di autodeterminarsi, non è mai rimasta monolitica, mantenendo comunque una sua riconoscibilità.

«La scena di Roma Est è, piuttosto, un fiume sotterraneo, una corrente feconda e psicotropa, se vogliamo anche il tentativo di mantenere funzionanti, ma perlopiù analogici, umani, tangibili, tutti i processi di creazione controculturale, pure in piena esplosione digitale – anche, ad esempio, con l'attività di etichette ultra DIY molto attente al circuito romano, alla creazione degli artwork, alla realizzazione a misura d'uomo delle release.

[...] Cresciuta tra le insidie dell'inerzia, della burocrazia, dell'indolenza, della cementificazione e della gentrificazione romana, col suo fascino irresistibile e i suoi bizzarri protagonisti, la scena avrebbe potuto conquistare tutta l'Italia. Ma se c'è un'arma a doppio taglio imputabile all'intensa territorialità della scena è proprio quella sua innata autoreferenzialità, l'attaccamento al territorio, quella sensazione di essere aperta ad accogliere ma non esattamente disposta a spostarsi dalla Borgata, quella coerenza primigenia per cui Roma Est – coi suoi spazi, le sue band, le sue etichette, le sue serate – è fondamentalmente una casa per sé stessa, non una corrente, un movimento, un fenomeno vocato all'espansione. Se come dicono gli esperti di marketing, l'emergenza sanitaria (ed economica) riporterà tutti a una più sentita vita di quartiere, beh, la scena è ancora salva per un po'» (*Ibidem*, 2020).

Resistere e sperimentare: la generazione di nuovi spazi di possibilità e libertà oltre gli orizzonti conosciuti

La presenza nel territorio di una comunità artistico-musicale riconoscibile ha reso possibile l'affermazione di «pratiche emancipatorie» (Lees, 2004), l'espressione di identità che rimandano a un campo di possibilità nuove, in cui riconoscersi e da cui ripartire per fabbricare sintesi inedite, al di là di categorie e parametri precostituiti. Questa voglia di emancipazione e sperimentazione si percepisce non appena si viene a contatto con la scena, si entra ad un concerto o si partecipa ad un qualsiasi evento: in qualche modo, musica, look, identità di genere, diventano tutte espressioni di una stessa ricerca di libertà.

Come già accennato, non c'è da parte della comunità una vera e propria elaborazione teorica, una dichiarazione di intenti prettamente politica, ma c'è una volontà di resistenza che si dispiega su vari fronti, e che ha come minimo comun denominatore il rifiuto di definizioni rigide, la fluidità, il desiderio di andare oltre il conosciuto e di mantenere sempre aperta la ricerca, tanto musicale quanto identitaria. In tal senso la scena adotta una prospettiva trans-genere che riconosce, include e agisce tutte le soggettività/identità. In realtà, sembra quasi che la vera connotazione della scena risieda nel rifiutare qualsivoglia nozione essenzialista e fissa della soggettività, non ponendosi neanche il problema di definirla: nel criticare i «regimi della normalità» (Warner, 1999), alcuni aspetti della scena di Roma Est sono interpretabili come queer¹.

Questa categorizzazione della scena probabilmente deriva più dalla mia visione da ricercatrice che da una reale volontà di definizione comunitaria; è evidente però che la presenza di un humus artistico aperto e anticonvenzionale crea le condizioni per far sì che le persone esprimano con coraggio quello che sono, senza inibizioni e senza necessità di etichette.

Non tutte le anime della comunità (che non è un blocco monolitico) sono concepibili come queer – comunque nessun* al suo interno definisce la scena in questi termini – e ci sono delle differenze interne considerevoli, tanto a livello musicale, quanto attitudinale.

¹ Va sottolineato che questa etichetta deriva dal mio sguardo di ricercatrice e non da una volontà definitoria della comunità; peraltro il concetto di queer – che ha acquisito importanza negli ambienti LGBT+ soprattutto in contrapposizione agli stereotipi diffusi, ponendosi, in definitiva, più come critica all'identità, che come identità – rimanda proprio al rifiuto di etichette, definizioni e diciture (elemento che è proprio di alcune correnti della scena di Roma Est).

Le personalità artistiche sono cambiate rispetto ai primi anni Duemila – c'è stato in tal senso un ricambio generazionale –; gli aspetti maggiormente definibili come queer sono cominciati ad emergere negli ultimi dieci anni, quando una serie di soggettività dall'identità di genere fluida hanno cominciato ad avere sempre più spazio e riconoscibilità, in particolar modo intorno agli eventi di Tropicantesimo. Ma è indubbio il fatto che la propensione alla libertà, all'espressione anche eccessiva di atteggiamenti anticonvenzionali e anti-normativi ha caratterizzato fin dagli inizi la comunità artistica del Pigneto. Probabilmente proprio questo suo stile votato alle ibridazioni, alla sperimentazione libera, ha attratto e allo stesso tempo fatto germogliare dimensioni più marcatamente orientate verso un'estetica queer. Fondamentali in tal senso sono stati i luoghi di incontro – per lo più i circoli Arci menzionati in precedenza – che la comunità ha lentamente costruito negli anni. Al loro interno vige il principio dell'accoglienza, verso tutte le soggettività, le forme di espressione, e in definitiva verso tutti i corpi: corpi nudi, corpi fuori norma, corpi trans, a-genere, desideranti, corpi *freak*.

Si è detto quanto Tropicantesimo racchiuda ed esemplifichi in modo più marcato la resistenza a definizioni identitarie. Definire cos'è Tropicantesimo non è impresa semplice: la volontà dei/lle artist* (Hugo Sanchez, Lola Kola, Rocco Bartucci, Gabriele Lepera, Igino Dodde a cui si aggiungono sempre varie altre persone che contribuiscono in maniera più irregolare) di rifiutare etichette e descrizioni cristallizzanti si riflette anche nella reticenza a racchiudere il significato delle serate che prendono il nome di Tropicantesimo – attive dal 2013 – in una concettualizzazione definita e a rispondere a domande che tentano di dare un senso compiuto ai loro percorsi artistici. Al contrario, è proprio l'indefinito, l'imprevedibile e il fluido a costituire la vera essenza di Tropicantesimo. Per cogliere appieno lo spirito di questa produzione artistica si deve per forza prendere parte ad una delle serate che vengono organizzate periodicamente, di solito all'interno del circolo Arci "Fanfulla 5/a": si viene immersi in una situazione quasi onirica, in cui il suono dei vinili – volutamente rallentato – si mischia con scenografie sapientemente realizzate – fatte di piante e installazioni floreali avvolgenti – e con *performances* canore di var* cantant* che in maniera intermittente entrano ed escono dalla scena. Se Tropicantesimo si caratterizza per una voluta riluttanza alla verbalizzazione, proprio perché verbalizzare vorrebbe dire mettere in ordine, etichettare, raccontare una storia con un

inizio e una fine, in qualche modo è proprio la musica, o meglio il suono – con quella sua componente fluida, indefinita, che “accade” senza necessariamente prendere una direzione chiara – a rendere esplicito il pensiero di questo collettivo. Gli/le stess* protagonist* di Tropicantesimo, in una delle rare occasioni di autodefinizione (2017), parlano di una «drammaturgia musicale imprevedibile» in cui non si può sapere cosa accadrà e quanto durerà. Si può dire in un certo senso che questo collettivo artistico – che ha peraltro aperto nella zona uno spazio-laboratorio (“La Pescheria”) – attraverso le sue *performances* musicali crei dei luoghi altri, sorta di eterotopie (Foucault, 2006) contemporanee. E lo fa attraverso una ricerca musicale continua, esperimenti sonori in cui sembra che le soggettività siano meri tramiti della musica. L’invito è quello di rallentare, di lasciarsi andare: in una situazione-flusso, sempre aperta, votata all’imprevedibile e all’indefinito, le soggettività dei/lle participant* – con cui gli/le artist* entrano in relazione soprattutto attraverso il ballo – vengono meno. Si compie una sorta di sospensione in cui si mettono in discussione – per poche ore o per sempre – i confini netti e già scritti della propria identità, e si abbraccia quella che può essere definita un’estetica queer:

«There is a queer aesthetics that has a sense of the history of aesthetic ambiguity as the site of new possibilities of social experience. [...] Aesthetic ambiguity is the site of a certain politics of aesthetics. The promiscuous text or the excess meaning of the image hint at the instability of any given distribution of the sensible. The political force of queer aesthetics lies not in a specific announcement but in an effort that keeps ambiguity at play in relation to social subjectivity, or perhaps even in an effort that merely remembers that aesthetic ambiguity is sometimes possible» (Williford, 2009: 7).

Tale estetica assume allora valore politico, nel momento in cui apre nuove possibilità per immaginare configurazioni identitarie altre, nuovi ordini di significato rispetto all’attuale «partizione del sensibile» (Rancière, 2016).

Riuscire a creare una dimensione senza condizionamenti ma musicalmente consapevole è fondamentale per attivare connessioni tra persone nel flusso della musica. Ho imparato a capire tutto ciò partecipando ad alcune serate, *session* improvvisate, presentazioni e “bagni di suono” organizzati dal collettivo, a volte lottando con la mia resistenza a non lasciarmi andare, a razionalizzare le cose intorno a me. Soltanto accettando la sospensione della

propria fissità, e lasciandosi trasportare dal suono, si può vivere un'esperienza davvero trasformativa: attraverso le *performances* si creano delle "rotture"; l'essere inseriti in un flusso porta a sentirsi parte di un tutto – in cui le differenze identitarie si annullano e allo stesso tempo si illuminano in quanto elementi di arricchimento –, a sottrarsi da qualsivoglia determinazione imposta e a creare convenzioni altre. In questi momenti di interruzione volontaria delle proprie coordinate identitarie ci si incontra e ci si riconosce senza bisogno di parole, etichette: l'estetica queer, che rifiuta definizioni e codificazioni, è capace di contagiare collettivamente le varie soggettività partecipanti.



Fig.1. Tropicantesimo. Fotografia: Alberto Toti

Tropicantesimo non è l'unica corrente della scena di Roma Est a rifiutare determinate concettualizzazioni di normalità, codificate dalla cultura egemone. In generale questo aspetto di eccentricità

normativa (nel senso di lontananza da un centro, o ancora meglio di negazione di un centro) innerva tutte le soggettività e le forme espressive legate alla comunità artistico-musicale fin qui descritta.

Ad esempio, all'interno della scena esiste una forte componente femminile, che ho avuto modo di conoscere in maniera più completa attraverso la visione, durante la mia ricerca, di "Linha", documentario di Carlotta Cerquetti uscito nel 2018. Il film è stato un importante spunto di riflessione per ragionare intorno a quell'eccentricità che è il cuore stesso della scena di Roma Est, e si riflette in tutte le sue espressività.

Ciò che infatti accomuna le artiste di Roma Est – che rappresentano un gruppo eterogeneo in quanto a origini, vocazioni, stili e influenze musicali – è proprio il rifiuto della ghettizzazione di genere e del concetto di normalità, anche in relazione all'idea di femminile. Ovvero, più che rivendicare e dunque definire prerogative prettamente femminili, i personaggi femminili della scena manifestano la volontà di esprimersi in libertà, fuori da ogni convenzione e stereotipo. La libertà con cui vivono il loro essere e il loro fare senza condizionamenti non si traduce in un'istanza identitaria: a riprova di ciò la testimonianza di Lola Kola, una cantante trans che rappresenta una figura di spicco all'interno della scena (fa anche parte di Tropicantesimo), che ho avuto modo di conoscere in maniera approfondita e che costantemente rivela il suo fastidio di fronte alla pressante necessità esterna di catalogare la sua voce come maschile o femminile. A lei non importa, come non importa alle altre costruire un modello femminile netto: l'essenziale è creare, non venire a patti con le ossessioni identitarie della società, resistere. Non è un caso che la parola "resistenza" torna più volte nel documentario: la resistenza di una rete creativa indipendente e alternativa, la resistenza contro tendenze disciplinanti e alienanti a livello sociale più ampio, la resistenza di un quartiere a processi di gentrificazione, ma soprattutto la resistenza di soggettività imprevedute e non omologate, che usano la propria arte e il proprio corpo come veicoli per un discorso culturale, che inevitabilmente si fa politico. Lo stesso concetto è al centro della riflessione di Lilith Primavera, altra artista trans della scena di Roma Est più vicina ad ambienti femministi, che in "Malafemmina", podcast del 2020 realizzato da Chloé Barreau e prodotto da Storytel, afferma:

«Un modo per rispondere a questo momento storico è resistere, fare resistenza, prendere posizione quotidianamente, attraversare gli spazi che si desidera attraversare senza necessariamente andare a rintanarsi, restare al giro, esprimersi, continuare una ricerca del proprio essere, manifestare la propria peculiarità, sempre non dimenticare quello che è stato fatto fino ad adesso, ricordarsi le conquiste che ci sono state, non darle per scontate...sì, resistere, senza perdere la leggerezza».

Questa resistenza, leggera e forte allo stesso tempo, rappresenta l'essenza della scena di Roma Est.

Nel corso delle mie osservazioni, delle mie interviste e approfondimenti, sono riuscita a comprendere l'importanza della presenza di un presidio artistico – che peraltro intrattiene scambi con ambienti simili al di fuori del contesto italiano – all'interno del quartiere, e della città in senso più ampio.

Mantenere luoghi che fanno della sperimentazione di nuovi modelli di vita e forme artistiche la loro missione è una battaglia politica. Consolidare queste realtà nei territori urbani, moltiplicare esperimenti culturali indipendenti che siano davvero inclusivi e capaci di valorizzare le differenze è difficile (a livello istituzionale non c'è in tal senso alcun sostegno, visto il prevalere di un'idea di sviluppo urbano guidato da principi di crescita economica, decoro e consumo), ma imprescindibile.

L'arte e la cultura fabbricano pensiero nuovo. Sono un prodotto dell'aggregazione e producono aggregazione. All'inizio della mia ricerca pensavo che la scena di Roma Est avesse avuto un peso decisivo nella gentrificazione del quartiere. Ad oggi, credo ancora che la trasformazione della zona in un polo artistico-musicale *underground* abbia attirato nuova popolazione e dunque influito su processi di cambiamento.

Ma sono sempre più convinta dell'importante contributo portato al quartiere da questa scena artistico-musicale: in una zona che rischia di diventare un grande "parco a tema", gli/le artist* hanno ricostruito una comunità consapevole, hanno preso posizione in alcune battaglie del quartiere, hanno sviluppato percorsi inediti e nuove espressività, hanno creato degli spazi che, nel loro essere eccentrici e in alcuni aspetti queer, contrastano i conformismi sociali e istituzionali e gli interessi economici. È vero che non sempre questi spazi sono visibili dall'esterno e che tendono a esporsi poco – mantenendo un profilo *underground* –, ma è anche vero che hanno riempito il vuoto culturale lasciato

dalle politiche, e hanno sprigionato energie che testimoniano di una volontà di «riappropriazione della città per restituirla alla sua vocazione inclusiva ed espansiva» (Giardini 2019: 29).

Le porte di questi spazi sono sempre aperte: chi sceglie di entrarvi – come ho fatto io per interessi personali e di ricerca – ha la possibilità di venire a contatto con differenti modalità di espressione, di sospendere le proprie certezze e immaginare nuove possibilità di esistenza, al di fuori di logiche sociali e identitarie preordinate.

L'esistenza di una comunità artistica portatrice di immaginari inediti ha portato in definitiva alla costituzione di spazi di incontro, luoghi in cui poter esprimersi liberamente a livello musicale e identitario, dove poter essere quello che si vuole. Questi spazi *safe* (Davis, 1999), in cui sentirsi a proprio agio e in cui poter scomporre e ricomporre liberamente la propria identità, hanno un peso all'interno del quartiere: la rete di associazioni culturali agisce da "propulsore di differenza" nello spazio urbano.

Come afferma Lady Maru, artista della scena presente anche nel documentario Linfa, in un'intervista da me condotta a dicembre 2020:

«Libertà vuol dire evoluzione, avere gli strumenti per capire la diversità vuole dire portare avanti ricerca musicale e la voglia di stare insieme. [...] La cosa importante è fare, senza definizioni, con estrema libertà, sperimentare, e questo si riflette nei modi di essere».

Conclusioni

Negli ultimi venti anni il Pigneto è diventato il luogo d'elezione di una scena artistico-musicale *underground*, che ha messo radici nella zona, in parte trasformandola. La scena di Roma Est rappresenta una comunità anche un po' eccessiva nata attorno a vocazioni artistiche condivise, che ha reso il Pigneto il quartiere degli artisti, della musica *underground* e dell'arte indipendente. Tale comunità ha creato molteplici possibilità di incontro e crescita collettiva e soprattutto è riuscita a rivendicare e celebrare la diversità, a mettere in discussione categorie e confini, osando e sperimentando. L'arte – senza bisogno di slogan politici – ha permesso di creare spazi in cui esprimere identità che nella vita di tutti i giorni trovano poco spazio, ha reso possibile l'emergere di pratiche resistenti che si snodano

su vari piani interconnessi. C'è la resistenza allo snaturamento del quartiere, preso d'assalto da tentativi di sfruttamento ed estrazione del valore; la resistenza alla mentalità produttiva che invade la società, visto che qui il profitto non è il primo obiettivo della produzione artistica; la resistenza a definizioni identitarie rigide, attraverso un'esaltazione dell'indefinito e del liminale che rimanda al concetto di "*queerness*"; la resistenza alla stessa fissità dell'immaginario, data l'importanza accordata alla sperimentazione, al flusso e all'imprevedibile. In definitiva, la scena di Roma Est ha creato un humus fertile – in grado di permeare l'intorno urbano – per rompere etichette precostituite, dar vita a soggettività impreviste, e immaginare nuove possibilità oltre gli orizzonti certi.

I coccodrilli bianchi a cui si accennava all'inizio dell'articolo sono proprio quelle soggettività impreviste che non trovano spazi di espressione all'interno delle trame ordinarie della città. Sono esseri che non hanno voglia di essere etichettati, di essere catalogati, ma che hanno bisogno di esprimere sé stessi e di condividere la propria eccentricità.

Penso alla scena artistica del Pigneto come a un universo in cui finalmente quei coccodrilli bianchi possono uscire allo scoperto, incontrarsi, riconoscersi e "insieme a chi non ne può più, dare un senso alla città".

Questo nuovo senso passa attraverso luoghi che accolgono le differenze e funzionano da incubatori e promotori di energie eterogenee e creative; attraverso una sperimentazione artistica che, come nel caso di Tropicantesimo, permette esperienze di connessione e sospensione identitaria; attraverso il rifiuto della logica neoliberale del profitto che ha contaminato il mondo della cultura, e la fabbricazione di un modello in cui la cultura (nel senso più inclusivo possibile) possa assumere la funzione essenziale di costruzione e cura della collettività.

E allora la scena di Roma Est può considerarsi come:

«Una comunità del desiderio, una comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere. Dire sì nella notte attraversata da bagliori, e non accontentarsi di descrivere il no della luce che ci rende ciechi. [...] Popoli-lucciole quando si ritirano nella notte, che cercano come possono la loro libertà di movimento, fuggono i riflettori del "regno", fanno di tutto per affermare i loro desideri, emettere i loro lampi di luce e indirizzarli ad altri» (Didi-Huberman, 2010:92).

Bibliografia

Annunziata S. (2008). «Urbanità e desiderio». In: Cremaschi M., a cura di, (2008). *Tracce di quartieri. Il legame sociale nella città che cambia*. Roma: Franco Angeli.

Annunziata S. (2011). «The desire of ethnically diverse neighbourhood: the case of Pigneto in Rome». In: Eckardt F., Eade J., a cura di, (2011). *The Ethnically Diverse City*. Berlino: Berliner Wissenschaftsverlag.

Davis O. D. (1999). «In the Kitchen: Transforming the Academy Trough Safe Space of Resistance». *Western Journal of Communication*, 63 (3): 364-381. DOI: <https://doi.org/10.1080/10570319909374647>.

Decandia L. (2019). «Riandare alle origini per scardinare l'idea di città patriarcale e immaginare altre forme di urbanità possibili». In: Belingardi C., Castelli F., Olcuire S., a cura di, (2019). *La Libertà è una Passeggiata. Donne e spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*. Roma: IAPh-Italia.

Didi-Huberman G. (2010). *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*. Torino: Bollati Boringhieri.

Feld, S., Basso K. (1996). *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press.

Fioretti C. (2018). «Regeneration and Social Inclusion between Policy and Practices: The Case of Pigneto». In: Caldwell L., Camiletti F., a cura di, (2018). *Rome. Modernity, Postmodernity and Beyond*. Oxford: Legenda.

Foucault M. (2006). *Utopie Eterotopie*. Napoli: Cronopio.

Giardini F. (2018). «Conflitto e creazione. Su un altro piano». In: IAPh-Italia, a cura di, (2018). *Women out of Joint – Dopo Hegel, su cosa sputiamo?* Roma: Edizioni La Galleria Nazionale.

Giardini F. (2019). «Ruotata di qualche grado». In: *Povera Roma. Sguardi, carezze, graffi*. Roma: Left.

Lees L., a cura di, (2004). *The emancipatory city?: Paradoxes and possibilities*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.

Lloyd R., Clark T.N. (2001). «The city as an entertainment machine». In: Gotham K.F., a cura di, (2001). *Critical Perspectives*

on *Urban Redevelopment*, *Research in Urban Sociology* 6, Bingley: Emerald Publishing Limited.

Pine B.J, Gilmore J.H (2013). «The experience economy: past, present and future». In: Sundbo J., Sørensen F., a cura di, (2013). *Handbook on the Experience Economy*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Rancière J. (2016). *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. Roma: DeriveApprodi.

Scandurra G. (2007). *Il pigneto. Un'etnografia fuori le mura di Roma. Le storie, le voci e le rappresentazioni dei suoi abitanti*. Padova: Cleup.

Semi G. (2004). «Il quartiere che (si) distingue. Un caso di gentrification a Torino». *Studi culturali*, 1:1

Scott A.J. (2014). «Beyond the creative city: cognitive-cultural capitalism and the new urbanism». *Regional Studies*, 48 (4): 565-578. DOI: 10.1080/00343404.2014.891010.

Silver D.A., Clark T.N. (2016). *Scenescapes: How Qualities of Place Shape Social Life*. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor J. (2012). «Scenes and Sexualities: Queerly Reframing the Music Scenes Perspective». *Continuum*, 26(1):143-156. DOI: 10.1080/10304312.2011.5384719.

Warner M. (1999). *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. New York: The Free Press.

Williford D. (2009). «Queer aesthetics». *Borderlands e-journal*, 8 (2):1-15.

Zukin S. (1995). *The cultures of cities*. Cambridge: Blackwell.

Zukin S. (2008). «Consuming authenticity. From outposts of difference to means of exclusion». *Cultural Studies*, 22 (5): 724-728. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380802245985>.

Zukin S. (2009). *Naked city: the death and life of authentic urban places*. Oxford: Oxford University Press.

Sitografia

Colli C. (2020). «Il ritorno in quartiere: l'associazionismo e la

scena di Roma Est». In: *Zero Roma*: <https://zero.eu/it/news/il-ritorno-in-quartiere-lassociazionismo-e-la-scena-di-roma-est/> (ultima consultazione: 01/02/2021).

Kola L., Sanchez H. (2017). «Tropicantesimo». In: *Short Theatre*: <https://www.shorttheatre.org/archive/2017/events/tropicantesimo/> (Ultima consultazione: 02/02/2021).

Antonia De Michele è una dottoranda in Studi Storici, Geografici e Antropologici dell'Università di Padova, Ca' Foscari Venezia e Università di Verona. Dopo una formazione antropologica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, ha conseguito un Master in Planeamiento Urbano y Territorial – Itinerario en Estudios Urbanos – all'Università Politecnica di Madrid e un Master in Studi del Territorio/Environmental Humanities presso l'Università Roma Tre. Particolarmente interessata al rapporto tra pianificazione urbana e vita quotidiana, i suoi interessi di ricerca si sono concentrati sullo studio delle relazioni tra dimensioni materiali e simboliche nei contesti urbani, sul senso dei luoghi e le forme di appropriazione e significazione degli spazi.
antonia.demichele@studenti.unipd.it