

# Palermo creativa. Artigianato, creatività culturale e marginalità nel quartiere della Kalsa

DI LEONE MICHELINI\*

## Abstract:

La ricerca etnografica condotta nel quartiere della Kalsa di Palermo offre l'opportunità di analizzare la nascita di una nuova forma di artigianato. La particolare concezione dei prodotti e del processo di lavorazione, lo specifico utilizzo degli strumenti e delle materie prime, sono altrettanti tasselli che scandiscono lo sviluppo dell'artigianato creativo, differenziandolo da altre tipologie di produzione. Il testo ripercorre la natura associativa che caratterizza l'esperienza, il profilo sociale dei lavoratori e le relazioni che intessono con il contesto normativo e sociale. Da una prospettiva antropologica si tratta di un fenomeno di creatività culturale che dà vita a un duplice processo: nelle pratiche condivise gli artigiani incorporano un insieme di valori che ne definiscono l'identità collettiva; in un contesto di crisi e marginalità diffuse, si sviluppa una forma di navigazione sociale che permette di reinventarsi grazie a ciò che essi stessi definiscono arte di arrangiarsi.

**Parole chiave:** artigianato, marginalità, creatività, Palermo, etnografia

## Introduzione

Il mondo dell'artigianato sta attraversando profonde trasformazioni: in luogo di una categoria universale si ergono realtà molteplici in cui l'artigianato viene reinventato, nella pratica e in contesti specifici. La diffusione di diversi artigianati, che spaziano dall'"artigianato industriale" (Jeudy-Ballini 2002) a quello artistico o turistico, suggerisce la crescente ambiguità che il termine ha assunto e, come suggerito da Marchand (2016), la necessità di analizzarne la natura polisemica e "politetica". A partire dallo studio etnografico delle pratiche di una comunità di lavoratori, questa ricerca si concentra sull'artigianato creativo fiorito a Palermo negli ultimi dieci anni,

---

\* leone.michelini93@gmail.com

sviluppando l'indicazione metodologica di Herzfeld che considera l'artigianato come "situazionalmente definito" (2004, p. 5) e la categoria dell'artigiano per come viene impiegata, sul campo, come strumento di differenti negoziazioni sociali (Herzfeld 2015).

Delineato il campo di ricerca nel quartiere della Kalsa e presentata l'associazione degli artigiani e la loro estrazione sociale, l'obiettivo è molteplice. Si vuole mostrare come la creatività assuma un ruolo fondante nel riarticolare le pratiche artigianali: lavorare creativamente significa distinguersi dalla produzione industriale per mezzo di macchine, dall'immaginario dell'artigianato turistico e delle botteghe storiche. La stessa lavorazione dei manufatti viene concepita in una nuova veste: un processo creativo che si sprigiona nel rapporto instaurato, all'interno della pratica manuale, tra l'immaginazione dell'artigiano, le materie prime e gli strumenti della professione. I lavoratori costruiscono così un'identità sospesa tra quella dell'artista e quella dell'artigiano.

Il processo di ridefinizione del lavoro artigianale si sviluppa all'interno di una duplice cornice normativa, rielaborando e facendo proprie le tutele economiche riservate dalla legge alla categoria professionale di hobbisti e creativi e utilizzando gli spazi economici riservati alle organizzazioni non-profit. Vengono così gettate le fondamenta per la rapida diffusione dell'artigianato creativo e delle sue botteghe, che stanno ridisegnando la fisionomia sociale e urbanistica della Kalsa. Si tratta di un'esperienza che si propone, infatti, come strumento di resistenza all'emarginazione e alla disoccupazione. La creatività acquisisce così i contorni di un'arte di arrangiarsi: un modo di essere, di agire e di lavorare considerato indispensabile per vivere e sopravvivere alla Kalsa.

Questa esperienza artigianale può essere inquadrata, sul piano teorico, da tre punti di vista.

Nella risemantizzazione dell'immaginario e delle pratiche artigiane, operata dai miei interlocutori, un tratto culturale viene trasformato attraverso "la produzione di nuovi significati per vecchi e nuovi significanti" (Wagner 1992, p. V). Ciò che vuol dire essere e lavorare come artigiano muta profondamente. La costruzione del nuovo artigianato, allora, può essere indagata come una forma di "creatività culturale" (Favole 2010), una modalità emergente di praticare e rappresentare un sistema di produzione tradizionale. Si vuole mostrare come sia attraverso la mobilitazione e la ricombinazione di diversi aspetti che afferiscono alla pratica artigianale e alla cultura locale, valorizzati in modo inedito, che gli artigiani danno vita a narrazioni e forme espressive autonome. Non si intende perciò affermare che gli artigiani inventano *ex nihilo* qualcosa di radicalmente innovativo. Viceversa, si ricadrebbe, come argomenta Lai (2006), nella pervasiva retorica dell'innovazione confondendo l'analisi delle dinamiche del cambiamento culturale con l'esaltazione della novità e del progresso. La creatività culturale è un

“fenomeno intersoggettivo e collettivo” (Giuffrè 2009) che nasce all’interno di vincoli e possibilità ambientali, non dal genio individuale ma dall’opera quotidiana di trasformazione della cultura che avviene nell’atto stesso di vivere nel mondo improvvisando, come scrivono Hallam e Ingold (2007).

Una seconda prospettiva interpretativa consente di evidenziare come la ridefinizione del mestiere artigianale avvenga nella pratica, attraverso l’incorporazione di norme, valori e modi di lavorare condivisi all’interno di una comunità (Marchand 2010). Gli studi sull’apprendistato e sull’incorporazione condotti nei rispettivi contesti etnografici da Herzfeld (2004) e da Jones e Yarrow (2014) mostrano come essere un artigiano implichi acquisire un modellamento del sé, come lavoratore e come persona, che si definisce in un agire collaborativo all’interno di un’arena di forze locali e translocali. È nella codificazione di un saper fare comune che alla Kalsa prendono forma stili e rappresentazioni trasformativi, incentrati sul collettivo rimando alla creatività. L’artigianato, riprendendo l’interpretazione elaborata da Ingold (2001; 2019), si configura come un modo di lavorare e di raccontare la professione, di pensare e di esperire il mondo, che affiora nella collaborazione sinergica tra il corpo e la materia. Forma ed esecuzione, progettazione e realizzazione, si configurano come elementi che si fondono all’interno della pratica e delle sue relazioni con i materiali e con uno specifico ambiente di vita.

Infine, questa nuova forma di artigianato sviluppa le possibilità offerte dai vuoti legislativi per raggiungere finalità che sono ad un tempo individuali e sociali, accostandosi a quell’arte dell’arrangiarsi, evocata dagli artigiani nel corso del lavoro di campo, che nasce dalla necessità, dal bisogno e dalle possibilità di farvi fronte. L’analisi della categoria emica di arte di arrangiarsi mostra come la rivendicazione di essere creativi può essere compresa attraverso il concetto di “navigazione sociale” (Vigh 2010). È cioè un tentativo di stabilire una prassi che “si modella costantemente in relazione ai cambiamenti nelle condizioni che circondano i nostri atti e il nostro coinvolgimento” (Ivi, p. 157).

Le riflessioni e i risultati presentati, sono frutto della ricerca etnografica condotta, tra il luglio e il dicembre del 2018, nel quartiere della Kalsa nel centro storico di Palermo. Il lavoro si è fondato su interviste realizzate con gli artigiani di Alab, l’associazione che li riunisce, per lo più all’interno dei laboratori e della sede dell’organizzazione. Le interviste sono state aperte e semi-strutturate, senza l’impiego di domande prefissate e questionari, e sono state raccolte attraverso appunti di campo e registrazioni. Alcune volte, per limitare l’intrusione in una routine lavorativa organizzata, nei mesi estivi e in quelli precedenti al Natale in cui i laboratori si preparano per gli importanti cicli di consumo delle festività, ho concordato gli appuntamenti per le interviste. Nella maggior parte dei casi ho evitato di organizzare in anticipo gli incontri, che i miei interlocutori preferivano fissare nel tempo libero, in

modo da coniugare una conversazione, discontinua e diluita nel tempo, con la partecipazione e l'osservazione dei processi di fabbricazione dei manufatti. Durante la mia permanenza, in cui ho abitato in una traversa di Via Alloro alla Kalsa, ho progressivamente esteso le interviste anche ai commercianti e agli abitanti del quartiere, ai turisti e alle organizzazioni socioculturali presenti sul territorio. Per quanto riguarda Alab, ho partecipato alle attività comunitarie, agli eventi che si sono svolti durante la mia permanenza e alle riunioni degli associati, occasioni in cui ho avuto modo di organizzare dei *focus group* con gli artigiani. Molte informazioni e prospettive sono emerse negli incontri pubblici *project-oriented* promossi dalle associazioni ed estendendo il campo di ricerca ai quartieri limitrofi, in particolare Ballarò. Le interviste con il presidente di Alab, divenuto un interlocutore privilegiato, e i documenti a cui mi ha dato accesso, sono stati una prima e imprescindibile chiave di lettura per cogliere e interpretare la polifonia della comunità. La scelta di utilizzare dei nomi fittizi nel riportare le parole raccolte negli appunti di campo risponde a una precisa richiesta dei miei interlocutori.

### **La Kalsa e l'Associazione Liberi Artigiani-Artisti Balarm**

Le botteghe di artigianato creativo si concentrano a Palermo nella Kalsa, l'antico quartiere *Al-Khalisa* (L'Eletta) sede in epoca araba del potere cittadino (La Duca 1999). Una delle quattro aree isomorfe della città, che sotto la dominazione spagnola viene ripensata con il varo di un grande progetto di rinnovamento urbanistico intorno alla piazza dei Quattro Canti: i mandamenti del centro Kalsa, Albergheria, Loggia e Monte di Pietà.

Come ha scritto Maria Pitre nel suo lavoro demologico *La Kalsa e i Kalsitani in Palermo*, "la Kalsa accoglie in sé le cose più grandi e le più piccole cose della città, la storia scritta nei monumenti che vi sorgono, la storia parlata nella povera gente che vi formicola" (Pitre 1903, p. 1). A distanza di più di un secolo, queste parole dissonanti non perdono la loro capacità descrittiva. Nel quartiere, durante il Rinascimento residenza delle classi più agiate, sorgono alcuni dei monumenti più importanti di Palermo e i sontuosi palazzi dell'oligarchia cittadina eretti "in una strategia di pietrificazione della ricchezza e del capitale" (Vesco 2018, p. 11). Accanto a questi luoghi simbolo, divenuti mete turistiche di primo piano, convivono tracce urbane che raccontano una diversa storia economica e sociale. La borghesia e la nobiltà, a partire dall'Ottocento, cominciano ad abbandonare il centro innescando un processo di decadenza. Alla fine del XIX secolo la Kalsa risulta abitata prevalentemente da piccola borghesia e proletariato, caratterizzata da sovraffollamento e precarie condizioni di vita. Il declino accelera ulteriormente con i bombardamenti alleati del 1943, di cui ancora rimangono eloquenti rovine. Nel secondo dopoguerra, la decisione di depo-

sitare le macerie della ricostruzione lungo la passeggiata a mare produce un allontanamento del quartiere dal suo *waterfront*, provocando la sparizione della comunità di pescatori e commercianti che vi abitava. La Kalsa subisce nuove devastazioni con il terremoto del Belice del 1968. Un ulteriore esodo di abitanti si registra con il trasferimento delle classi meno abbienti nei nuovi quartieri popolari periferici, come lo Zen, e con lo spostamento della media borghesia verso le cosiddette zone di espansione. Secondo i censimenti la popolazione del centro storico è diminuita da 125.571 abitanti nel 1951 fino al minimo storico, nel 2001, di 21.489. In conseguenza dello spopolamento anche le attività commerciali e artigianali entrano in una profonda crisi, acuita dalla “plurisecolare stagnazione economica dell’artigianato siciliano” (Pillitteri 1994, p. 236) e dalla mancanza, alla Kalsa, di un mercato cittadino all’aperto. Le botteghe artigiane un tempo fiorenti, come testimoniato dalla toponomastica (via della Vetreria, via dei Credenzieri, via dei Calderai), vanno scomparendo per lasciare spazio a negozi di vendita all’ingrosso, a loro volta soppiantati dai centri commerciali. Un insieme di fattori che rende la Kalsa e il centro storico aree marginali e periferiche nel cuore della città: un fenomeno che accumuna molte realtà dell’isola, come evidenziato da Cannarozzo (1999; 2006) nei suoi studi sull’urbanistica delle città siciliane.

Dagli anni Novanta, con il piano europeo Urban Palermo e il Piano Particolareggiato Esecutivo, vengono avviati diversi programmi di rigenerazione urbana, che hanno portato all’inaugurazione della Galleria d’Arte Moderna. Grazie a questi interventi e all’incremento del turismo<sup>1</sup> si sta assistendo a un graduale ripopolamento da parte della borghesia cittadina, con conseguenti fenomeni di gentrificazione e turistificazione che Maccaglia (2009) definisce, data la persistenza di vuoti urbani e di ampie zone marginali, “a macchia di leopardo”.

In questo contesto, nel 2010, è stata fondata l’Associazione Liberi Artigiani-Artisti Balarm<sup>2</sup> (Alab). Un ente non-profit, non registrato presso gli archivi della Regione<sup>3</sup>, a cui si deve ricondurre la rinascita dell’artigianato nelle vie della Kalsa. Una realtà nata dal basso, autogestita e autofinanziata dagli artigiani che la compongono.

L’associazione è formata da un presidente-fondatore e dai soci. I soci ordinari, circa quattrocento, sono coloro che gestiscono una *putià*, come sono chiamate le botteghe artigiane palermitane. I soci espositori espongono in bottega senza esserne i gestori. I soci sostenitori partecipano economicamente

---

1 I dati del Comune di Palermo registrano il picco storico degli arrivi turistici nel 2014 e più di 1.300.000 presenze nel 2017.

2 *Balarm* è uno degli antichi nomi della città di Palermo.

3 I riferimenti documentari sono lo Statuto e l’Atto Costitutivo, reperibili online: <https://www.alabpalermo.it/> (Ultimo accesso 25/02/2021).

ad Alab attraverso le donazioni. L'iscrizione è aperta a chiunque pratici mestieri d'arte o d'artigianato, indipendentemente dai materiali lavorati e dalle tecniche impiegate. L'unica restrizione consiste nelle caratteristiche degli oggetti, che devono essere fatti a mano, unici e creativi.

Il fine dell'associazione è far rinascere l'artigianato, innescando un processo virtuoso di rigenerazione urbana. Oltre che dell'organizzazione di eventi culturali, Alab si occupa dell'apertura di spazi di esposizione, produzione e vendita di artigianato creativo: i laboratori. Attraverso lo sviluppo di un *network* di artigiani si vuole stimolare la ripresa della microeconomia della Kalsa, il recupero degli edifici storici e dei *catoi* (alloggi informali e di fortuna) dove hanno sede la maggior parte delle nuove botteghe. Ad oggi i laboratori operativi sono circa ottanta e vengono gestiti collettivamente da un massimo di cinque soci responsabili.

È possibile suddividere gli artigiani dell'associazione in diversi idealtipi. Coloro che hanno imparato il mestiere a bottega e hanno esercitato la professione di artigiano per una parte significativa della vita. I giovani che hanno frequentato le scuole d'arte o i corsi di laurea in belle arti, in design, in moda. Tutti coloro che, prima di entrare in Alab, hanno svolto lavori senza alcuna attinenza specifica con il mondo dell'arte o dell'artigianato: elettricista, garagista, manager, addetto alle risorse umane, venditore nel settore privato, impiegato nel settore pubblico, libero professionista. Altri hanno compiuto studi universitari altrettanto lontani dall'immaginario delle botteghe degli artigiani e delle gallerie d'arte: la quota più rappresentativa è quella degli architetti, ma sono presenti anche laureati in geologia, in ingegneria, in lingue, in lettere, in antropologia. Molti hanno iniziato a realizzare progetti artistici e a lavorare determinati materiali per passione, per poi perfezionarsi attraverso corsi professionali; altri hanno ripreso ad esercitare abilità e tecniche apprese nell'infanzia all'interno del contesto familiare, l'uncinetto e il cucito i casi più comuni.

La totalità si è reinventata come artigianato creativo, strutturando una narrazione che fa della creatività la pietra angolare del proprio lavoro, in risposta a una situazione di crisi, elaborando una strategia per emanciparsi dal lavoro nero, sottopagato o dalla disoccupazione. Alab fornisce a costoro un'opportunità concreta per combattere la crescente marginalizzazione.

## **L'artigianato creativo**

Il concetto di creatività si è rivelato fondamentale nella ricerca etnografica come categoria interpretativa etica e come modello di autorappresentazione emico.

Dal punto di vista dell'antropologo, la comunità degli artigiani si presenta come una "isola di creatività culturale" (Liep 2001) in cui le pratiche

artigianali vengono contestualmente ripensate: si assiste a una profonda “riorganizzazione dell’espressione collettiva” (Ivi, p. 8).

Intesa come “concetto vicino all’esperienza” (Geertz 1988), la creatività è invece il centro simbolico delle narrazioni degli artigiani. Un “fatto sociale totale” (Mauss 2002), in grado di riorganizzarne ogni aspetto della vita culturale. Per divenire soci di Alab non è sufficiente esercitare un’attività di produzione di beni tramite il lavoro manuale proprio. L’elemento più importante viene considerato “la comprovata creatività dei manufatti” (Lucia, intervista, 2/12/18). Nelle procedure di ammissione viene posta questa condizione e si suggeriscono gli accorgimenti necessari per soddisfarla. Rivolgendosi a due giovani che avevano avviato la produzione domestica di saponi il presidente ha consigliato “di scolpire le saponette in forme originali” o “di inserire i saponi in panieri o in contenitori di terracotta realizzati a mano” (intervista, 15/10/18). Non viene dunque espresso un giudizio riguardo la fattura o la bellezza degli oggetti proposti, ma ne viene valutata la natura creativa. I manufatti devono essere rappresentativi dell’individualità dell’autore: “per l’associazione non esiste un migliore ed un peggiore” e non è possibile attuare “comparazioni estetiche” (Statuto di Alab). L’artigianato creativo non si identifica nemmeno in una categoria produttiva né in una o più categorie professionali. L’associazione riunisce, tra gli altri, pellettieri, ceramisti, gioiellieri, ebanisti, rilegatori, *custurare* (sarte), ricamatori, pittori, scultori, fotografi. È la creatività ciò che lega l’identità collettiva, facendo di Alab una comunità: una caratteristica propria della pratica artigianale e un insieme di valori e di disposizioni incorporati e condivisi.

Riconducendo il proprio lavoro a una dimensione creativa, gli artigiani costruiscono la propria eccentricità, in senso comparativo e contrastivo, rispetto ad altri sistemi di produzione.

Lavorare creativamente significa contrapporsi al modo di produzione industriale, all’alienazione e alla serialità, attraverso la resistenza al mezzo di produzione. Ad essere avversato, concretamente, è l’impiego delle macchine, riproponendo considerazioni che rimandano alle analisi classiche di Marx, di Ruskin, di William Morris, di Wright Mills e a quelle più recenti di Sennet (2008). All’interno dei laboratori, quando è possibile eliminarne la presenza senza rendere i tempi di lavoro eccessivamente lunghi o irrealizzabili, le macchine sono assenti: è il caso di chi lavora i materiali più duttili e malleabili. Alcuni ceramisti, similmente, impiegano la lavorazione ‘a colombino’ o ‘a lucignolo’ che consiste nella sovrapposizione di serpentine di creta levigate a mano senza l’ausilio del tornio meccanico. L’utilizzo delle macchine, secondo Carla, “uccide la creatività e cancella il sentire del mio lavoro” (intervista, 15/12/18). Opporsi alla macchina significa rifiutare quella parcellizzazione industriale del lavoro, sperimentata in passato dai ceramisti, che sottrae all’operaio il controllo sul processo di lavorazione: “eravamo diventati dei semplici decoratori” (Fabrizio, intervista, 01/09/18).



Essere un artigiano creativo presuppone la possibilità di seguire l'intera filiera del processo produttivo. L'utilizzo dei macchinari non viene demonizzato ma, dove necessario, si cerca di impiegare macchine auto-costruite o che attestino un legame con il mondo artigiano. Il caso più emblematico riguarda un laboratorio dove, per la produzione di gioielli e oggetti di arredamento, viene usata una stampante tridimensionale progettata dai soci. Alla frenesia della produzione industriale viene preferito un ritmo di lavoro scandito dalla lentezza, in cui è "il tempo che matura il progetto", come ha spiegato Carlo specialista di ceramica *raku*, "seguendo la creatività che viene quando vuole... il nostro lavoro è un elogio della lentezza" (intervista, 16/12/18). Una pratica riflessiva che in molti hanno accostato al fluire della musica che, in luogo del frastuono dei macchinari, risuona nelle botteghe durante il lavoro. Essere creativi vuol dire essere liberi - quella libertà a cui fa riferimento il nome di Alab - e flessibili: avere la possibilità di intraprendere un lavoro, abbandonarlo, riprenderlo a distanza di tempo.

In nome della creatività gli artigiani si distinguono anche da quel fiorentino artigianato turistico che "finge molte cose, a volte con profitto, anzi per il profitto" (Angioni 2007, p. 58) riproducendo una tradizione omologata. Si propongono come continuatori culturali rielaborando forme e tratti stilistici siciliani e palermitani (le foglie del fico d'india, il *triscele*, i colori dei carretti siciliani, le decorazioni di ispirazione araba, i motivi degli stucchi del barocco siciliano) o lavorando con utensili ereditati da antenati artigiani, come nel caso di chi lavora la stoffa con gli strumenti costruiti dal nonno, un tempo titolare di una bottega di paralumi. Al mercato informale di San Saverio, il Mercato del Baratto o del Tutto e del Niente, vengono acquistati o scambiati gli strumenti dei mastri del passato: "trincetti da pellicciai tipici degli anni Trenta, utensili impiegati da sellai e calzolai fino alla prima metà del Novecento o appartenuti ad artigiani andati in pensione" (Lucio, intervista, 22/10/18). Il semplice possesso di questi strumenti e l'aver bottega nel centro storico, come sottolinea anche Herzfeld (2009) nel suo studio sugli artigiani romani, garantisce il collocamento nel solco della tradizione. I manufatti realizzati dagli artigiani creativi, tuttavia, non si configurano solamente come gli "oggetti culturali" studiati da Caoci e Lai (2007), che sono realizzati a partire da modelli condivisi, precipitati dell'identità locale e strumenti di distinzione. Dalla ricerca condotta alla Kalsa è emerso come è nella creativa reinterpretazione che gli artigiani costruiscono la propria specificità: i manufatti vengono pensati come risultato di una continua negoziazione con la tradizione, di una personale ricerca artistica ed espressiva. Così dalla combinazione dell'Opera dei Pupi e del mosaico liberty della Pupa del Capo nascono le *pupe*, personaggi femminili rappresentanti il ribaltarsi dei ruoli di genere.

Sotto accusa non è solo la "tradizione posticcia" ostentata dell'arte turistica, ma anche "l'immobilismo dei vecchi artigiani" (Emilia, intervista,



12/11/18). Le botteghe storiche sono incarnazione dell'autenticità e della produzione di oggetti utili, realizzati con bravura ineguagliata secondo i principi del mestiere: "da loro avremmo solo da imparare, sono padroni delle tecniche" (*Ibidem*). Una produzione considerata però anacronistica:

oggi le persone per prendere un mobile vanno in un ipermercato, costa meno anche se dura poco. Da noi vogliono qualcosa di più, qualcosa di unico e creativo perché è fatto a mano e perché è fatto in modo particolare da me, che sono un artigiano e un artista (Luciano, intervista, 22/11/18).

Produrre manufatti creativi, valorizzando l'estetica e la soggettività dell'autore, è in questo senso una strategia utilizzata per costruirsi una nuova nicchia di mercato. "La creatività è una strategia di sopravvivenza" (Pietro, intervista, 23/11/18), una terza via tra due polarità opposte: l'omologazione dell'artigianato industriale e turistico, vissuta come una perdita, e il declino dell'artigianato, con le botteghe che chiudono al ritiro degli anziani maestri rimasti senza apprendisti o sotto i colpi della crisi economica. Non è un caso che alcune attività storiche abbiano iniziato ad associarsi ad Alab, convertendosi così all'artigianato creativo.

## Materia e creatività

L'originalità e la creatività dei prodotti derivano dalla trasformazione, attraverso il riuso, di materie prime non convenzionali. È il caso dei vecchi servizi di posate che divengono gioielli, delle vele nautiche trasformate in borse, delle camere ad aria delle biciclette modellate come sculture e complementi d'arredo. Altre volte, nascono da un'idea innovativa, come nel caso delle *pupe* o dei libri illustrati prodotti dai *cartari*.

In generale, tuttavia, non è solo la radicalità delle forme espressive a determinare il valore dei manufatti di artigianato creativo, ma il loro essere opere uniche. La produzione di valore è ottenuta mediante una particolare strategia che con Kopytoff (1986, pp. 72-73) si potrebbe definire di mercificazione attraverso "singolarizzazione". È la natura singolare dei prodotti creativi a stabilirne il particolare *status* conferendo un valore commerciale generalmente superiore a quello di merci assimilabili. Essere un artigiano non significa solamente lavorare a mano e con maestria, "l'artigiano è colui a cui sta a cuore il lavoro ben fatto per sé stesso" (Sennet 2008, p. 27), ma realizzare manufatti immediatamente riconoscibili come unici e originali:

i nostri manufatti sono tutti diversi, sono creativi, non ne troverai di simili in altri posti e non ne vedrai mai due uguali tra quelli che faccio io: fai una prova con quelle borse, possono assomigliarsi perché la forma di una borsa in qualche modo è sempre la stessa, ma ognuna è fatta con un tipo di cuoio diverso,

le dimensioni cambiano, ha colori e cuciture che non trovi in nessun'altra delle mie cose (Mario, intervista, 11/11/18).

È il procedimento di lavorazione ad essere concepito come un processo creativo in cui confluiscono manualità, immaginazione e *agency* dei materiali. La natura della pratica manuale, per quanto si possa voler perseguire un determinato progetto *a priori*, viene presentata dagli artigiani come creativa: essa produce la forma finale dell'oggetto solo all'interno della "circularità tra realtà e modello" che si instaura nella pratica (Renzo Piano come citato in Robbins 1994, p. 126). Una "esecuzione del rischio" (Pye 1968, pp. 4-5) il cui risultato è sempre incerto. "Anche se volessi, e non voglio, non sarei in grado se non con grandissima fatica e sudore, ti dirò forse neanche in quel caso, di realizzare a mano due oggetti perfettamente uguali" (Sebastiano, intervista, 24/11/18). L'imperfezione è la traccia visibile del processo creativo: "non è un errore", continua Sebastiano, "ma un valore aggiunto". Permette di mitigare la ripetitività che inevitabilmente investe, nel lungo periodo e a causa dell'incremento quantitativo, la produzione artigianale.

Fare della mano il principale strumento di lavoro implica l'instaurarsi di una relazione di reciprocità tra il corpo fisico del lavoratore e la materia. I materiali hanno la capacità non solo di suggerire particolari strategie di trasformazione, come teorizzato da Moore con l'aderenza al "*truth to materials*" (1934, p. 29), ma anche di agire "come quasi agenti o forze con traiettorie, propensioni, o tendenze proprie" (Bennett 2010, p. VIII). La lavorazione non viene vissuta come un rapporto di puro dominio tra un soggetto umano e un oggetto inerte, una semplice cosa, ma come una co-implicazione nella cui interazione prende vita il procedimento creativo. Il processo morfogenetico dell'opera finale è stato descritto dai miei interlocutori come un atto di collaborazione tra gli intenti dell'artigiano e le volontà, coincidenti o divergenti, della materia, le cui caratteristiche e predisposizioni determinano 'il come' e 'il cosa' verrà prodotto attraverso multiformi negoziamenti. Un assemblaggio contestuale, in cui emerge un "attore ibrido" (Latour 1996), che agisce indipendentemente dalla pura intenzionalità fondendo la progettualità dell'artigiano con la capacità della materia di "far fare" all'umano qualcosa d'inatteso" (Volonté 2017, p. 45). "Il particolare profumo e il grado di morbidezza di un ritaglio di pelle conciata al vegetale stimolano l'immaginazione sensoriale" (Lucio, intervista, 23/10/18), contribuiscono al concepimento del prodotto che avrà un uso e una forma che rispecchiano tanto la soggettività del creatore quanto la personalità della materia. Un detto popolare, raccontatomi dagli artigiani, riassume l'idea: *u mastro fa u fierro, ma u fierro fa u mastro*.

La creatività scaturisce dal sempre contingente assemblaggio che si realizza tra l'uomo, il sapere della sua mano, le materie prime e i suoi strumenti. Si origina nella compresenza di mente e mano poiché "l'artigiano

pensa tramite il produrre [...] all'interno del crogiolo del coinvolgimento pratico e osservativo" (Ingold 2019, p. 23). Ciononostante, è il fatto che l'artigiano imprima nell'opera la propria soggettività l'aspetto fondamentale. Il lavoro artigianale sarebbe altrimenti "in balia del caos e della forza degli elementi, non ci sarebbe nessun controllo da parte dell'uomo" (Clelia, intervista, 12/08/18). L'artigiano è rappresentato come colui che svolge un'attività creativa, condensato della propria sensibilità artistica, attraverso la quale qualcosa di nuovo e di originale si produce. "La nostra creatività è lo *sciatu* del nostro lavoro" (Massimo, intervista, 16/11/18): un concetto assimilabile all'antico greco *pneuma* nella doppia accezione di respiro e soffio vitale. Ciò si traduce in una progressiva estetizzazione della pratica, un processo creativo, e del luogo di lavoro, all'interno del quale l'iter produttivo viene spesso mostrato al visitatore e si cerca un allestimento, della parte espositiva della bottega, che richiami l'estetica della galleria d'arte. La materia torna ad essere un supporto su cui imprimere la firma, autenticando i manufatti e segnando la discontinuità con il passato: "gli artisti del passato noi li conosciamo, gli artigiani no" (Giuseppe, intervista, 19/11/18). Una riconoscibilità che si traduce nello sviluppo di un brand, di un nome d'arte o di una firma individuale.

All'interno della comunità emerge così una nuova identità che riconosce nella creatività e nella pratica manuale un terreno comune, di sintesi culturale, in cui la figura dell'artista e quella dell'artigiano possono convergere. Si tratta di un fenomeno che mantiene caratteristiche peculiari, per quanto riconducibile alla più ampia trasformazione dell'artigianato in mestiere d'arte, come mostrato da Carosso (2015), e in artigianato artistico. Secondo Shiner (2010) la distinzione tra arte e artigianato, che nel corso della Storia ha subito molteplici oscillazioni, presenta oggi un carattere quanto mai sfumato. Si fa strada un'identificazione fluida, non esclusiva, che non si riconosce unicamente nel termine utilizzato da Alab, artigiano-artista, ma in espressioni che danno sostanza, di volta in volta, alla storia di ognuno. È sul piano delle pratiche condivise, dei valori sociali e delle attitudini incorporati che gli artigiani creativi divengono una "comunità di pratica" (Lave, Wenger 1991), in cui si riconoscono tanto gli archigiani (termine usato da chi si è formato come architetto) quanto gli ebanisti cresciuti a bottega. "Diventare un artigiano creativo... applicare al lavoro un modo di vivere e di pensare" (Paolo, intervista, 17/08/18).

### **Gli spazi normativi della creatività**

Nel domandare cosa si intenda per artigiano creativo si riceve spesso una risposta altamente codificata: colui che "vende, baratta o scambia opere frutto del proprio ingegno, creazioni che per la loro unicità potrebbero rientra-

re nelle opere protette dal diritto d'autore<sup>4</sup> (Marta, intervista, 01/10/18). Produrre manufatti creativi permette infatti agli artigiani di rientrare in una classe di lavoratori riconosciuta e tutelata, quella di hobbisti e creativi. Definiti dalla legislazione italiana come coloro che vendono le proprie opere d'arte, nonché quelle dell'ingegno a carattere creativo, in modo occasionale e non professionale, senza vincolo di subordinazione e organizzazione di mezzi<sup>5</sup>. Un insieme di condizioni integrato dalla normativa locale<sup>6</sup>, secondo la quale i prodotti devono essere espressione della propria creatività, unici, fatti a mano con il solo ausilio di strumenti, non fabbricati in serie per mezzo di macchinari. Caratteristiche esplicitamente evocate nelle narrazioni degli artigiani creativi.

La situazione si presenta più articolata riguardo l'occasionalità. La legge non prescrive una precisa distinzione tra attività abituali e occasionali<sup>7</sup>. Nel caso degli artigiani creativi, poiché essi lavorano in qualità di soci per conto dell'associazione, l'indefinitezza normativa permette di considerare occasionali non solo coloro che mantengono una diversa occupazione principale. Un'interpretazione rinforzata dalla flessibilità degli orari di apertura e dalla gestione collettiva dei laboratori, dove i soci sono presenti a turno.

Le agevolazioni economiche e fiscali riservate a questa specifica classe esentano dall'autorizzazione per il commercio su area pubblica, dal pagamento dell'Iva e dei contributi previdenziali, dall'obbligo di partita Iva<sup>8</sup> qualora si vendano prodotti di modico valore con un introito annuo non superiore a cinquemila euro netti<sup>9</sup>. Se il lavoratore percepisce altri redditi deve dichiarare le entrate come provenienti da prestazioni occasionali<sup>10</sup>, ma anche in quest'ultimo caso restano valide le medesime tutele. Così se nei laboratori lavorano più membri dello stesso nucleo familiare, ed è la norma, per ognuno è possibile percepire tale reddito minimo agevolato. Nel caso in cui si produca un reddito superiore verrebbero meno le condizioni appena descritte: per evitare questa eventualità l'eccedenza viene registrata come accantonamento e non diviene oggetto di tassazione. Gli accantonamenti, i profitti transitoriamente messi da parte per essere reinvestiti in futuro nella promozione delle attività previste dallo Statuto, vengono lasciati, nella pratica, ai singoli artigiani. Queste riserve di capitale, inoltre, non sono tassate in entrata poiché proventi di donazioni che i clienti effettuano in qualità di soci sostenitori a un ente non-commerciale. Nei laboratori, su un piano

4 Ai sensi dell'art. 1, Legge n. 633 del 1941.

5 Art. 4, comma 2, lettera h), del D.lgs. n. 114 del 1998.

6 Regolamento per l'esercizio dell'Arte di Strada e la promozione delle Opere del Proprio Ingegno del Comune di Palermo.

7 Ai sensi del D.lgs. n. 276 del 2003.

8 D.lgs. n. 114 del 1998; legge della regione Sicilia n. 28 del 1999.

9 D.lgs. n. 276 del 2003; Art. 44 del D.L. n. 269 del 2003 poi Legge 326 del 2003.

10 Lettera (i, comma 1, art. 67, del D.P.R. n. 917 del 1986.

formale e anche se nella quotidianità la distinzione è alquanto sfumata, non si effettuano vendite ma libere donazioni, in cambio di manufatti e del teseramento come socio sostenitore del donatore-cliente.

Il “*bricolage*” (Lévi-Strauss 1964) che caratterizza il funzionamento di Alab e l’ancoramento alla categoria di hobbisti e creativi, hanno creato malumori. Alcuni commercianti della Kalsa hanno utilizzato un linguaggio magico-religioso, descrivendo il *boom* dei laboratori nei termini di un miracolo o di una magia, per dare consistenza ai dubbi circa una forma di concorrenza considerata sleale.

Tuttavia, la creazione di uno spazio d’azione economicamente tutelato non si configura come l’ottenimento di un privilegio, ma è ciò che rende possibile, dal principio, l’apertura delle *putiè*. Secondo le parole del presidente, si tratta di una vera e propria “armatura dell’artigianato creativo” (intervista, 20/08/18): è cioè attraverso la normativa che gli artigiani costruiscono, attivamente, la propria legittimazione.

## L’arte di arrangiarsi

Dall’analisi delle biografie sociali e professionali degli artigiani emerge come la comunità progetti, al pari dei movimenti sociali studiati da Starr, un ambiente “dove l’*agency* può essere espressa nei vuoti e negli interstizi del sistema” (Starr 2000, p. 34). In modo tale da permettere a centinaia di persone che avevano perso il lavoro o che vivevano in condizioni di fragilità di reinventarsi contro la marginalità, di costruirsi un’alternativa professionale e una nuova identità sociale. Una via d’uscita dalla crisi, dalla “disoccupazione cronica palermitana” (Dolci 2014).

Dando la corretta interpretazione nei piccoli spazi concessi da un sistema di leggi confuso e impediante, la nostra associazione svolge a Palermo un ruolo di sostegno ai lavoratori più svantaggiati, un ruolo che secondo me dovrebbe competere allo Stato (Gabriele, intervista, 7/12/18).

Si è insomma posti di fronte a quelle tecniche che sono state definite “tattiche, trovate ingegnose, abili mosse, astuzie da cacciatore” (De Certeau 2001, p. 16) e che, seguendo una logica dell’azione, sfruttano creativamente le occasioni e gli appigli offerti dal contesto. Sono pratiche che non possiedono un campo d’azione proprio ma che si insinuano nei labirinti delle strutture di potere: “un modo di utilizzare i sistemi imposti che costituisce una resistenza” (Ivi, p. 48). L’interazione di diversi dispositivi normativi crea condizioni lavorative atte ad aiutare non solo gli artigiani, ma anche tutti coloro che, indipendentemente dalla professione, si sono ritrovati nella necessità. Una logica pratica in grado di scoprire nuovi usi e di istituire relazio-

ni inedite tra “elementi preesistenti, eterogenei ed eteroclitici” (Lévi-Strauss 1964, p. 30). L’associazione degli artigiani fornisce, in questo modo, gli strumenti con cui “il debole può trar partito da forze che gli sono estranee” (De Certeau 2001, p. 16) e si impegna nella lotta alla marginalità, che “assume oggi la figura di un’emarginazione diffusa [...] divenuta maggioranza silenziosa” (Ivi, p. 13).

La creatività è di conseguenza chiamata, tra gli artigiani kalsitani, arte di arrangiarsi: un continuo reinventarsi necessario alla resistenza quotidiana. Un’arte che nasce dall’inventiva individuale e contemporaneamente:

un modo di essere che abbiamo imparato dai nostri padri e che loro avevano imparato a loro volta dai nonni e dai bisnonni, un’arma contro la malasorte e l’ingiustizia che si scaglia sulla gente di Palermo dalla notte dei tempi (Massimo, intervista, 16/11/18).

Una capacità descritta alla Kalsa come una predisposizione della persona appresa nella pratica con il vivere all’interno di una specifica comunità storica, una mentalità generalizzata derivante da quello che, leggendo il Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche* (1967), è stato definito “il seguire una regola in una forma di vita” (Fabiotti 1999, p. 49). “Arrangiarsi per noi è stato a partire dall’infanzia la normalità, abbiamo imparato a ragionare così da quelli che fin da piccoli vedevamo lavorare e tirare a campare in mille modi” (Ibrahim, intervista, 18/07/18). Un *habitus* sociale, una *forma mentis* e una “*hexis* corporea” (Bourdieu 2003, p. 243), che vengono incorporate attraverso la condivisione delle difficoltà che caratterizzano per molti la vita quotidiana nei quartieri centrali di Palermo. “Una tecnica per resistere alle ingiustizie, alla povertà e al malgoverno perfezionata nei secoli, il cruccio e l’orgoglio dei palermitani” (Alfredo, intervista, 3/11/18). L’arte di arrangiarsi – la creatività nella sua accezione di “arma dei deboli” (Scott, 1985) – viene così considerata il tratto distintivo dell’eccellente capacità di adattamento che appartiene storicamente al popolo minuto della città. Un insieme di tattiche tramandate, rivolto a sfruttare le esigue possibilità offerte agli ultimi da un contesto in costante affanno economico e intriso di disuguaglianza sociale. Uno spaccato della vita del popolo palermitano che, per come si presentava intorno alla metà degli anni Cinquanta, è stato vividamente affrescato nell’*Inchiesta a Palermo* di Danilo Dolci. Un’opera in cui viene descritto etnograficamente il mondo palermitano dei “senza-lavoro” e di “chi si arrangia”, ovvero “come vive chi ha poco lavoro, il disoccupato, chi non ha un lavoro che sia vero lavoro: chi si industria, l’industriale come si dice spesso sul posto” (Dolci 2014, p. 21).

Sapersi arrangiare è una disposizione necessaria, oggi, non solo agli strati più svantaggiati della popolazione come testimonia l’origine borghese di molti di coloro che si sono reinventati come artigiani creativi. La crisi eco-

nomica che ha investito il Paese negli ultimi decenni, “la pressante richiesta di ‘flessibilità’ delle politiche neolibériste” (Bargna 2018, p. 79) hanno determinato l’esponenziale aumento del precariato, dell’insicurezza e della fragilità sociali. Un contesto in cui essere creativi “diviene una risorsa indispensabile” imposta dalla struttura economica (*Ibidem*).

Un industriarsi che si traduce nella coesistenza, per tanti soci espositori, di dimora e bottega all’interno della propria casa. Un luogo che, al pari della strada, fornisce le materie prime. “Ho scelto la carta, facendo di necessità virtù, perché ero in un periodo difficile e mi è venuta l’idea di usare i libri della mia biblioteca” racconta Federica mentre mostra una scultura realizzata a partire da “passi scelti”, chiosa ironicamente, de *I Delitti della Rue Morgue* (intervista, 8/11/18). Una materia che spesso “si fa trovare” (Carlo, intervista, 15/12/18), attraverso l’attivazione di circuiti del dono o del baratto: da chi scambia un’opera finita con la materia prima, da chi trasforma gli scarti di lavorazione, da chi dà nuova vita a ciò che viene buttato. Le cinture di sicurezza delle automobili, le vecchie ante degli armadi, i *dépliant* pubblicitari diventano tracolle per borse, cornici per quadri, lampadari di carta intrecciata.

## Conclusioni

L’osservazione etnografica ha messo in luce come l’esperienza di una comunità di artigiani riarticola un antico mestiere, che si ritrova al crocevia tra la complessa conservazione della sua storia e la pressante necessità di reinventarsi. Essere un artigiano creativo assume, alla Kalsa, un significato stratificato.

In primo luogo, si tratta di partecipare a una comunità, condividendo un insieme di pratiche e di saperi, e di costruire e incorporare un modo di essere, individuale e collettivo, che trascende la professione e che viene imparato nell’agire collaborativo con l’ambiente e con gli altri. La comunità in cui gli artigiani si riconoscono non è data, ma costruita giorno dopo giorno in uno specifico ambiente di vita: è un processo fragile che poggia sulla capacità di intercettare e dare forma a bisogni e ad abilità diffusi, attraverso un posizionamento ‘nelle’ e ‘tra’ le norme.

In secondo luogo, l’artigianato viene ripensato culturalmente come un’attività creativa e artistica attraverso specifiche rappresentazioni del lavoro manuale e dei suoi principi, della materia e degli strumenti, dell’immaginazione dell’artigiano-artista.

L’artigianato creativo, infine, si rivela come alternativa percorribile all’emarginazione sociale e come argine al declino di un quartiere segnato da un passato difficile e da un presente incerto. “Il mestiere imparato in una vita precedente” viene “imparato di nuovo” per “riposizionarsi dopo fallimenti”,



“per superare le crisi che la vita ti impone”, “per rialzare la testa” (Antonio, intervista, 4/12/18). Un industriarsi che può essere considerato una forma di “navigazione sociale” (Vigh 2009), un insieme di aggiustamenti con cui gli artigiani cercano di solcare un presente fluido e instabile, incastonato in un contesto di quotidiana incertezza. È un riorientarsi, un’arte di arrangiarsi dicono alla Kalsa, per riaffermare la propria presenza, cercando di far fronte al contesto socioeconomico e di trasformarlo tracciando i presupposti per un diverso futuro. È stata la crisi generalizzata della società e dell’economia locali a stimolare la nascita dell’artigianato creativo, la cui natura più intima è quella di rappresentare una strategia, nata dal basso e per sagacia, utile a ricollocarsi con successo “come artigiani del XXI secolo” (Pietro, intervista, 19/11/18). Per quanto si tratti di una processualità ancora fragile e in divenire, essa ambisce, nelle parole del suo ideatore, ad “essere un modello da imitare lontano da Palermo e dalla Kalsa, un’alternativa percorribile per tutti” (intervista, 10/03/19).

### Bibliografia

- Angioni, G., (2007), Se l’artigianato è artistico, in Caoci, A., Lai, F., a cura di, *Gli “oggetti culturali”*, Milano, Franco Angeli, pp. 58-69.
- Bargna, L. I., (2018), Culture urbane, *Dynamoscopio*, a cura di, *Per fare grande una città ci vogliono molte piccole culture*, *Dynamoscopio*, pp. 72-82.
- Bennett, J., (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham-Londra, Duke University Press.
- Bourdieu, P., (2003), *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina.
- Caoci, A., Lai, F., a cura di, (2007), *Gli “oggetti culturali”. L’artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, Milano, Franco Angeli.
- Cannarozzo, T., (1999), *Dal recupero del patrimonio edilizio alla riqualificazione dei centri storici*, Palermo, Publiscula.
- (2006), Sicilia: centri storici come periferie, *Urbanistica Informazioni*, 1, 208, pp. 23-34.
- Carosso, M., (2015), Da artigianato a mestiere d’arte, *Antropologia*, 2, 2, pp. 35-60.
- De Certeau, M., (2001), *L’invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Dolci, D., (2014), *Inchiesta a Palermo*, Palermo, Sellerio.
- Fabietti, U., (1999), *Antropologia culturale: l’esperienza e l’interpretazione*, Roma-Bari, Laterza.
- Favole, A., (2010), *Oceania. Isole di creatività culturale*, Roma-Bari, Laterza.
- Geertz, C., (1988), *Antropologia Interpretativa*, Bologna, Il Mulino.

- Giuffrè, K., (2009), *Collective Creativity. Art and Society in the South Pacific*, Burlington, Ashgate.
- Hallam, E., Ingold, T., eds., (2007), *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford, Berg.
- Herzfeld, M., (2004), *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2009), *Evicted from Eternity: The Restructuring of Modern Rome*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2015), Artigianato e società: pensieri intorno a un concetto, *Antropologia*, 2, 2, pp. 19-33.
- Ingold, T., (2001), Intrecciare il mondo e produrre cultura, in Ingold, T., *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi, pp. 189-218.
- (2019), *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina.
- Judy-Ballini, M., (2002), Et il paraît qu'ils ne sont pas tous sourds?, *Terrain*, 39, pp. 1-16.
- Jones, S., Yarrow, T., (2014), Stone is stone: engagement and detachment in the craft of conservation masonry, *JRAI*, 20, pp. 256-275.
- Kopytoff, I., (1986), The Cultural Biography of Things, in Appadurai, A., ed., *The social life of things*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 64-91.
- La Duca, R., (1999), *Storia di Palermo: Dal tardo-antico all'Islam*, Palermo, L'Epos Editrice.
- Lai, F., (2006), *La creatività sociale. Una prospettiva antropologica sull'innovazione*, Roma, Carocci.
- Latour, B., (1996), On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications, *Soziale Welt*, 47, pp. 369-381.
- Lave, J., Wenger, E., eds., (1991), *Situated learning: Legitimate peripheral participation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, C., (1964), *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore.
- Liep, J., ed., (2001), *Locating Cultural Creativity*, Londra, Pluto Press.
- Maccaglia, F., (2009), *Palerme, illégalismes et gouvernement urbain d'exception*, Lione, ENS Éditions.
- Marchand, T. H. J., ed., (2016), *Craftwork as Problem Solving*, Farnham, Ashgate.
- (2010), Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between minds, bodies and environment, *JRAI*, N.S., pp. S1-S21.
- Mauss, M., (2002), *Saggio sul dono: forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi.
- Moore, H., (1934), Statement for Unit One, in Read, H., ed., *Unit One*, Londra, Cassell, pp. 29-30.
- Starr, A., (2000), *Naming the Enemy: Anti-Corporate Movements Confront Globalization*, Londra, Zed Books.

- Pillitteri, F., (1994), *Fra popolo e borghesia. Le lunghe vicende dell'artigianato in Sicilia*, Palermo, Editrice Ila Palma.
- Pitrè, M., (1903), *La Kalsa e i Kalsitani in Palermo*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia.
- Pye, D., (1968), *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Robbins, E., (1994), *Why Architects Draw*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Scott, J., (1985), *Weapon of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale University Press.
- Sennet, R., (2008), *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli.
- Shiner, L., (2010), *L'invenzione dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Vesco, M., (2018), *La Kalsa e le sue piazze. Archivi, storia e progetto urbano a Palermo*, Palermo, Palermo University Press.
- Vigh, H., (2009), Motion squared. A second look at the concept of social navigation, *Anthropological Theory*, 9, 4, pp. 419-438.
- (2010), Youth Mobilisation as Social Navigation, *Cadernos de Estudos Africanos*, 18/19, pp. 139-164.
- Volonté, P., (2017), Il contributo dell'ANT alla discussione sull'agency degli oggetti, *Politica & Società*, 1, pp. 31-58.
- Wagner, R., (1992), *L'invenzione della cultura*, Milano, Mursia.
- Wittgenstein, L., (1967), *Ricerche filosofiche*, Trinchero, M., a cura di, Torino, Einaudi.