

# Performing (Art) Institutions. Contro l'autonomia dell'estetico

Ilenia Caleo

*Performer, attivista, ricercatrice presso Università IUAV (Venezia)*

## **Abstract**

Seguendo il pensiero trans-femminista, partire dalle pratiche consente di riposizionare la relazione tra arte e politica nel contemporaneo, con le sue ombre e ambiguità. Intendendo le arti performative come *pratiche*, modi del fare umano, narrazioni contro-egemoniche (hooks, 1998; Rancière, 2000), questo *paper* indaga da un lato le pratiche artistiche che mettono al centro la sperimentazione dei linguaggi e il lavoro di immaginazione politica (Athanasiou, 2016). Dall'altro tenta una ricognizione dell'agire politico di lavorat^ dell'arte che hanno attivato processi di soggettivazione e pratiche istituenti (Ahmed, 2007), a partire da genealogie multiple dagli anni Novanta a oggi in Italia (Tpo, Teatro Valle Occupato, Macao, L'Angelo Mai). L'analisi critica sulle arti live fornisce un punto di osservazione privilegiato da cui leggere le trasformazioni del lavoro contemporaneo nel quadro neoliberista – è proprio l'attività senza opera, *improduttiva*, performativa, a diventare il paradigma della produzione contemporanea (Virno, 2001).

Starting from the notion of performativity in trans-feminist theories and Deleuze's definition of institution as a "positive model for action", it is possible to reposition the relationship between art and politics in the present time, with its shadows and ambiguities. Performing arts are defined as practices, human actions, counter-hegemonic narratives (hooks, 1998; Rancière, 2000); this paper investigates on the one hand the artistic processes based on the linguistic experimentation and political imagination (Athanasiou, 2016). On the other hand, it gives an account of the political agency of art workers involved in processes of subjectivation and institutional practices (Ahmed, 2007), in multiple genealogies from the 1990s to today in Italy (Tpo, Teatro Valle Occupato, Macao, The Angel Mai). The critical analysis of the live arts provides a privileged observation point to read the transformations of contemporary work in the neoliberal framework - it is precisely the unproductive, performative "activity without work" that becomes the new paradigm of contemporary production (Virno, 2001).

## **Parole chiave/Key Words**

*Teoria politica; processi di soggettivazione; new cultural institutions; performing arts; performatività.*

*Political theory; subjectivation; new cultural institutions; performing arts; performativity.*

## Performance e capacità istituyente

Non abbiamo bisogno di nuova arte, ma di nuove istituzioni, dichiara Coco Fusco<sup>1</sup> nell'ottobre del 2020 quando, in piena tempesta Black Lives Matter, ci si inizia ad accorgere che le istituzioni artistiche – musei, biennali, festival, teatri, centri culturali – continuano a essere, nonostante le dichiarazioni di intenti, spazi di riproduzione di un sapere bianco, eurocentrico e patriarcale.

Vorrei guardare alla relazione tra arte e attivismo politico attraverso una lente che apra sulle pratiche istituyente, perché ritengo possa rendere conto della dimensione estetica e della dimensione politica come forze interrelate, intra-agenti, che si co-istituiscono mutualmente in un moto continuo di sperimentazione materiale. Quando la riappropriazione delle istituzioni dell'arte è pensata e compiuta in continuità con le pratiche artistiche, interviene un diverso coinvolgimento dellx artistx, che sono implicate in un processo di soggettivazione, e non di mero impegno o partecipazione. Non si tratta di prendere posizione su qualcosa che accade altrove o ad altrx, ma di mettere in gioco e riprogettare la propria biografia, le condizioni materiali, i sistemi relazionali e produttivi, le economie multiple, operando continui passaggi di scala – dal personale al politico, dalle singolarità a ciò che possiamo definire *transindividuale*<sup>2</sup>. L'arte si riconfigura dunque come spazio di immaginazione radicale, capace di ripensare anche lo statuto delle istituzioni, artistiche e non<sup>3</sup>, oltre che della creazione, delle estetiche, dei linguaggi.

Con Deleuze di *Istinti e istituzioni*, possiamo descrivere le istituzioni come espressione della potenza immaginativa e della creatività sociale, luoghi in cui tendenze e desideri riescono ad avere incidenza sul reale<sup>4</sup>, e in cui il mondo diventa *disponibile* come spazio per l'azione. Così sostiene Sara Ahmed, che fornisce una prospettiva femminista del rapporto tra spazialità, agire e (dal mio punto di vista) istituzioni, in cui la dimensione

---

<sup>1</sup> C. Fusco, *We Need New Institutions, Not New Art*, in «Hyperallergic», October 26, 2020, <https://hyperallergic.com/596864/ford-foundation-creative-futures-coco-fusco/> (ultimo accesso 02/01/2021).

<sup>2</sup> Per il concetto di transindividuale, cfr. G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva* (1989), Deriveapprodi, Roma 2001.

<sup>3</sup> Cfr. E. Van Campenhout, L. Mestre (eds.), *Turn, Turtle! Reenacting the Institute, Performing Urgency #2*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2016.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Istinti e istituzioni* (1955), Mimesis, Milano 2014.

corporea è determinante: ciò con cui entriamo in contatto ci modella<sup>5</sup>. Questa disponibilità allo spazio per l'azione non è uniformemente distribuita: non tutti i corpi e i soggetti possono accedere allo stesso modo, o hanno a disposizione le stesse forze, temporalità, materialità. La *disposizione* differisce da corpo a corpo, definita da vicinanza o lontananza da questo spazio di possibilità, attraversata da disuguaglianze. Le pratiche istituenti generano sistemi di prossimità, in cui linguaggi, esperienze, saperi, abitudini, posture si riproducono, e in cui variazione e codificazione sono continuamente in gioco. Oltre che nelle estetiche e nelle prassi poetiche, è nella capacità di mettere al mondo nuove performance politiche e corporee che scrittura e composizione dispiegano pienamente le proprie potenzialità, tali da mettere in discussione il *framework* esistente. Gesto, corpo, spazio pubblico, come sequenza generativa, dunque coreografica, ma anche politica.

Come creare nuove istituzioni? Questo lavoro di creazione politica può attingere a procedure, repertori, gestualità e saperi allenati dalle arti? Nell'epoca dell'esaurimento delle mediazioni politico-sociali, le istituzioni artistiche possono funzionare come spazi alternativi di nuova cittadinanza e di cooperazione sociale? Di quali autonomie ha bisogno il lavoro artistico e creativo per esprimersi come piena potenza liberata? In quali soggettività si incarna? Sono i fuochi attorno a cui si snoda questo percorso, continuando a compostare le questioni teoriche con le invenzioni che arrivano dalle pratiche. Come scrive Valeria Graziano, ciò che è in gioco è comprendere se il campo artistico, uscendo da un'idea di autosufficienza, possa diventare uno strumento attraverso cui generare modi di creare altrimenti:

le industrie ri/creative equivalgono sempre a esercizi dalla temporalità fragile che tentano di proteggere la nostra forza lavoro, e che ci consentono di sperimentare sia la sua potenza quando questa si libera dalle forme di relazione capitalistiche, ma anche la nostra differenza costitutiva, intesa non come qualcosa che è semplicemente da gestire, ma come fonte del piacere che si compie nella "funzione creativa" del corpo politico.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> S. Ahmed, *A Phenomenology of Whiteness*, in «Feminist Theory», 2007, vol. 8(2), pp. 149–168.

<sup>6</sup> V. Graziano, *Recreation at Stake* in A. Vujanovic, L. A. Piazza (eds.), *A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary Europe*, b\_books, Berlin 2019, p. 27.

## Dark Matter (1). Cosa diciamo quando diciamo “artista”?

Come “artista” (lavoro da una ventina di anni nell’ambito delle performing arts, in diversi ruoli: come performer e attrice, come autrice, come dramaturg e nella trasmissione e formazione) è per me politicamente necessario destabilizzare lo statuto di eccezionalità e di separatezza del lavoro artistico, di cui gode a livello di riconoscimento sociale e che contribuisce alla costruzione di una figura astratta e quasi mistica, ultimo residuo di un’aura ormai svanita e intrecciata al mito tutto maschile del “genio-creatore”. Al contrario, e in barba a ogni pretesa di autonomia dell’estetico, chi lavora in campo artistico si trova con tutti e due i piedi ben piantati nella palude materica delle scivolose economie reali del neoliberismo, e sono infatti le differenze di classe sociale e di origine a contribuire in maniera spesso determinante all’andamento delle biografie professionali e delle “carriere”. Osservata sotto la lente del lavoro e delle forme di vita di chi la pratica, l’arte è tutt’altro che un oggetto nitido e dai contorni ben definiti. Oltre ai lavori più ufficiali, riconosciuti e variamente “contrattualizzati”, c’è infatti tutta una “materia oscura” che non ha nome – è così che Gregory Sholette, prendendo in prestito la definizione dall’astrofisica, definisce tutta quell’attività nascosta che le istituzioni, i programmi ministeriali e le voci autorevoli della cultura non riconoscono, ma che costituisce il corpo complesso e multidimensionale della produzione e delle economie dell’arte. Ossia

le pratiche improvvisate, amatoriali, informali, non ufficiali, autonome, militanti, non istituzionali, autorganizzate: tutto il lavoro prodotto e messo in circolazione nell’ombra del mondo dell’arte formale, alcune delle quali si potrebbe dire che emulino la materia oscura culturale rifiutando la richiesta di visibilità del mondo dell’arte, mentre la maggior parte delle quali non ha altra scelta che essere invisibile<sup>7</sup>.

Come nota di biografia personale, ma che so bene essere parte di una biografia collettiva, aggiungerei che in questa materia oscura dovremmo forse conteggiare anche tutte quelle attività che non sono immediatamente artistiche, ma che consentono la sostenibilità (sempre sull’orlo della sopravvivenza) delle fragilissime economie di chi in Italia lavora nel mondo dell’arte. In mancanza di un sistema di welfare che riconosca lo statuto di intermittenza strutturale del lavoro artistico e le sue specifiche forme di precarietà, i

---

<sup>7</sup> G. Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, New York 2011.

tempi di non lavoro e di disoccupazione devono essere infatti riempiti da altri lavori. Lavori che devono essere sufficientemente precari e anch'essi intermittenti da combinarsi con l'instabilità imprevedibile dell'attività artistica, e che devono dunque poter essere abbandonati senza conseguenze in qualunque momento nel caso arrivi una scrittura o la conferma di una residenza, devono lasciare tempo (non retribuito) da dedicare all'elaborazione e alla promozione dei propri progetti, devono essere abbastanza nascosti da non intaccare l'identità di "artista". Fare la barista, la cameriera, la lavapiatti, i catering (il settore della ristorazione come lato oscuro della luccicanza del mondo dell'arte), e ancora lavorare nei locali, fare la grafica, i progetti nelle scuole, la didattica legata alle arti negli ambiti più diversi, i laboratori, i lavori stagionali, le pulizie, i/le riders, la babysitter, il call center, il volantinaggio, e così via. Chi sono io, come vengo definita a livello sociale? Lavori sottopagati, non garantiti e prevalentemente al nero, e che ricompaiono in diversi momenti della vita professionale, non solo nei primi anni della formazione. In mancanza di misure di welfare, sono questi lavori di scarto o lavori tappabuchi che riempiono e compensano un'esistenza segnata dall'intermittenza non solo del reddito ma anche dell'identità professionale, discontinuità che definisce le soggettività con una temporalità "altra" dalla società del lavoro salariato. Lavori che potremmo definire di "controtempo", che hanno l'effetto di frammentare ancora di più le nostre vite frammentate. Tanti pezzi che spesso stentano a fare un intero.

Come esplicitare questa economia composita fatta di molte identità spesso simultanee e incoerenti? E, ancora, è davvero possibile parlare di "artiste/i" senza nominare questa componente materiale che assorbe tempo di vita e energie, e viene trattata come l'ombra vergognosa da omettere dai curricula e dai portfolio?

### **Pratiche di immaginazione radicale**

Partire dalle pratiche è un'indicazione che arriva dal pensiero femminista e che consente di riposizionare la relazione tra arte e politica nel contemporaneo, una relazione non priva di ombre e ambiguità. In questo senso, intendo le arti performative come *pratiche*, modi del fare umano, spazio di narrazioni contro-egemoniche, piuttosto che come oggetti artistici decodificabili secondo i canoni dell'estetica o della storia dell'arte.

Come scrive bell hooks nelle sue fondamentali riflessioni sulla necessità di decolonizzare le narrazioni e le rappresentazioni e sulla centralità strategica delle formazioni culturali, il linguaggio è un luogo di lotta<sup>8</sup>.

Seguendo questa indicazione, si aprono due possibili piste. Nella prima, si tratta di indagare i processi artistici che mettono al centro la sperimentazione dei linguaggi e l'immaginazione del sensibile, che mettono al mondo il mondo ogni volta daccapo. La messa a tema, già dichiarava Carla Lonzi nel *Secondo Manifesto di Rivolta femminile* del 1977, compiendo la cesura originaria tra femminismo e arte in Italia, non è criterio sufficiente per valutare la consistenza politica di un'azione artistica (o politica). Anzi, tutt'altro: «più ti occupi della donna e più mi sei estranea». È una dichiarazione radicale e definitiva – dislocata sul piano delle estetiche – che taglia i ponti con tutta una tradizione dell'arte politica che tematizza e argomenta, racconta e rappresenta, senza intaccare canoni e grammatiche esistenti. L'arte esprime parte della sua potenza nella capacità di fare mondo – con Rancière, di spalancare una nuova partizione del sensibile: «atti estetici intesi come configurazioni dell'esperienza capaci di far sorgere nuovi modi di sentire e di indurre nuove forme di soggettività politica»<sup>9</sup>. In questa direzione, il linguaggio è da considerarsi una delle istituzioni dell'organizzazione sociale, già a partire da Hume che teorizza la mobilità e capacità evolutiva degli istituti sociali frutto di convenzioni storicamente e culturalmente determinate. Natura e artificio si configurano in una dinamica bidirezionale, co-implicandosi, modellandosi a vicenda, un tema su cui il pensiero femminista ha scavato e continua a scavare strade inedite e generative<sup>10</sup>. Così rapporti sociali cristallizzati vengono naturalizzati, come accade alla relazione tra sessi e all'istituzione del binarismo eteronormativo, ma – con Butler – possono anche essere

---

<sup>8</sup> B. Hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

<sup>9</sup> J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), DeriveApprodi, Roma 2016, p. 7.

<sup>10</sup> Per una disamina della ridefinizione del rapporto tra natura e artificio dentro il femminismo, con possibili aperture critiche verso epistemologie delle arti performative, cfr. Eco/Pol, I. Caleo (a cura di), *Bodymetrics. La misura dei corpi | Quaderno Uno | natura · cultura · artificio*, IAPh Italia Associazione Internazionale delle Filosefe, 2018, disponibile online: [http://www.iaphitalia.org/wp-content/uploads/2019/02/Quaderno1\\_NaturaCulturaArtificio\\_DEF.pdf](http://www.iaphitalia.org/wp-content/uploads/2019/02/Quaderno1_NaturaCulturaArtificio_DEF.pdf).

sovertiti in ogni momento<sup>11</sup>. Si tratta di interrompere la ripetizione della performance e dei repertori dati per aprire alla potenzialità istituyente e di riscrittura che il performativo rende manifesta. È in questi nessi, e all'incrocio produttivo di questi dibattiti che si apre all'idea di *fictional institutions*. Da intendere nel doppio verso, nel senso del carattere convenzionale e artificiale delle istituzioni, che sono perciò da considerarsi delle *finzioni*, narrazioni che possono essere sempre riscritte daccapo. Ma anche – così Blanga-Gubbay e Piazza – come terreno di possibile falsificazione e invenzione, che sconfinava con l'esercizio dell'arte: si indaga qui la possibilità che le istituzioni inventate, così come gli atti estetici, possano impattare la realtà con effetti trasformativi. Al tempo stesso, le istituzioni di finzione sortiscono l'effetto di sgretolare e appannare la presunta solidità delle istituzioni esistenti: «non rivendicano una loro propria realtà, ma piuttosto trasportano l'idea stessa di istituzionalità come nel regno della finzione»<sup>12</sup>.

Una pista parallela – ed è quella su cui mi soffermerò di seguito – tenta una ricognizione dell'agire politico di artiste/i e lavorat^ dell'arte che hanno attivato processi di soggettivazione e proposte istituenti. In Italia, a diverse altezze temporali e con modalità differenti, queste lotte hanno assunto la pratica dell'occupazione, della gestione o dell'autogoverno di spazi come forma di autorganizzazione del precariato artistico. L'occupazione di spazi è un'invenzione tradizionalmente messa a disposizione dei movimenti a partire dagli anni Sessanta e Settanta, e che conosce in Italia una straordinaria intensità, dalle occupazioni abitative, ai luoghi di lavoro, ai centri sociali, agli spazi urbani e alle terre abbandonate. Anche la sperimentazione artistica è del resto passata negli stessi anni attraverso la costruzione di reti capillari di luoghi non istituzionali, dalle cantine alle gallerie e ai festival indipendenti. Il movimento femminista italiano, a differenza di quello nordamericano, piuttosto che negoziare l'ingresso nelle istituzioni "maggiori", che fossero le istituzioni artistiche o i dipartimenti delle università, ha conosciuto una straordinaria proliferazione di istituzioni autonome, librerie, case editrici, consultori autogestiti, spazi separati per l'autocoscienza, gruppi di studio, semi-

---

<sup>11</sup> J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in «Theatre Journal», XL, 4 (December 1988); Ead., *Questione di genere. Il femminismo e la sov- versione dell'identità* (1990), Laterza, Roma-Bari, 2013.

<sup>12</sup> D. Blanga-Gubbay, L. A. Piazza, *Fictional Institutions. On Radical Imagination*, in E. Van Campenhout, L. Mestre (eds.), *Turn, Turtle! Reenacting the Institute*, cit., p. 42.

nari per l'autoformazione medica, sessuale e politica, case per le donne. Un archivio ricchissimo di innovazioni, saperi e immaginazioni che può sempre essere rimesso in gioco, riattivato, incorporato in tempi e contesti diversi.

Guardando all'attivismo artistico degli anni Dieci, la pratica dell'occupazione esprime una capacità istituyente e la costruzione di un'autonomia politica – come dichiaravano le/gli attivisti nei primi giorni del Teatro Valle, «occupiamo un teatro come gli operai occupavano le fabbriche». Una vocazione che va oltre la dimensione autorappresentativa e che sfocia in una dimensione immediatamente produttiva (che implica la gestione dei mezzi di produzione, la costruzione di economie informali e la sperimentazione di nuovi sistemi relazionali) e inventiva di nuova istituzionalità. Un'arte del governarsi “altrimenti”, fuori dai repertori neoliberalisti della produzione e della competizione, e inventando modalità di cooperazione capaci di innescare trasformazioni sociali e di evocare un'altra idea di cittadinanza.

Mi interessa – a dieci anni di distanza e in una fase politico-sociale completamente mutata, ma di nuovo oggi sull'orlo di una crisi che colpirà con durezza – la possibilità di costruire genealogie ramificate. Genealogie multiple che servono a tracciare fili tra alcune esperienze-snodò dagli anni Novanta a oggi, che hanno segnato e riconfigurato lo spazio politico e i linguaggi dell'attivismo artistico in Italia. Con uno sguardo strabico e cronologicamente rovesciato, guarderò all'esperienza del Tpo attraverso una prospettiva che prende corpo dall'esperienza del Teatro Valle Occupato, Macao, L'Asilo, rileggendo e riaprendo domande alla luce delle urgenze politiche del presente. Mantenere vive queste storie, e giocare a inventare sempre nuove connessioni – più che un'analisi storica – è un esercizio di prefigurazione<sup>13</sup> lanciato verso il futuro. Mettersi in intimità, direbbe Haraway, con temporalità e storie altre, come pratica di immaginazione e di pensiero.

## **2011 – Teatro Valle Occupato / Macao / L'Asilo**

La matrice pulsante delle occupazioni dei teatri e degli spazi d'arte è stata la necessità di autorganizzare il lavoro precario nella crisi. Siamo nel flusso aperto di un movi-

---

<sup>13</sup> Per una proposta dell'uso del concetto di “prefigurazione” nella politica delle arti faccio riferimento al lavoro di Valeria Graziano. Cfr. V. Graziano, *Prefigurative practices. Raw materials for a political positioning of art, leaving the avant-garde*, op. cit.



mento che si attiva su più fronti, nato per contrastare la crisi economica del 2008 e le politiche di austerità che intendono affrontarla tagliando risorse e welfare. La scelta neoliberista della privatizzazione e del taglio di fondi e risorse nei comparti pubblici del lavoro immateriale e culturale (scuola, università, beni culturali, spettacolo) equivale a una contrazione diretta delle possibilità di occupazione, in un settore già pesantemente esposto e precarizzato. In Italia, nel biennio 2009/2010, le università sono in lotta contro la riforma Gelmini, che con una serie di provvedimenti riorganizza l'istruzione e l'università pubblica in una direzione decisamente aziendalista. Non si mobilitano soltanto le/gli studenti, ma anche ricercatrici e ricercatori precari, occupando i tetti delle università. È una propagazione per contatto, perché è stato l'incontro con le/i ricercatori a rafforzare la consapevolezza che vi fossero condizioni comuni nel lavoro cognitivo e culturale, e ha spinto delle singolarità interne alla produzione immateriale rimaste ai margini del discorso pubblico e fino ad allora disperse a prendere parola.

Al momento dell'occupazione temporanea del cinema Metropolitan a Roma nel gennaio 2011 (chiuso e trasformato in un centro commerciale) e poi del Teatro Valle l'11 giugno, le attiviste si definiranno lavoratrici intermittenziali e precarie della cultura<sup>14</sup>. Seguiranno l'occupazione dell'Asilo a Napoli e del grattacielo di Torre Galfa e di Macao a Milano, e poi altre occupazioni in tutto il territorio nazionale<sup>15</sup> – azioni che sono il frutto di una politica delle relazioni già attiva, un fare e pensare insieme federativo, un tessuto connettivo che è inizialmente favorito proprio dalla natura nomade e mobile delle lavoratrici dell'arte e dello spettacolo, che non sono quasi mai radicati definitivamente, che lavorano in diversi luoghi e contesti, che cambiano frequentemente datori di lavoro e che spesso si conoscono tra loro. Di questa cartografia fanno parte le esperienze-sorelle del Sale Docks di Venezia e dell'Angelo Mai a Roma che, pur nate precedentemente, condividono posture e desideri. Una rete composta di nodi talvolta effimeri ed eterogenei, instabile eppure in ebollizione, di spazi ma anche di micropolitiche territoriali, gruppi, soggettività sparse.

---

<sup>14</sup> Cfr. AA. VV., *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, DeriveApprodi 2012.

<sup>15</sup> Tra queste: Teatro Coppola a Catania, Teatro Garibaldi a Palermo, Teatro Rossi Aperto a Pisa, La Cavallerizza a Torino, il Cinema America a Roma. Per una ricognizione generale di questa scena, consultare S. Jop (a cura di), *Com'è bella l'imprudenza. Arti e teatri in rete: una cartografia dell'Italia che torna in scena*, Il Lavoro Culturale, 21 dicembre 2012, disponibile online: <https://www.lavoroculturale.org/imprudenza/silvia-jop/>.

In una scala più piccola, questo nascente movimento respira in risonanza con altre insorgenze globali, diverse tra loro eppure interconnesse da parole e pratiche comuni come la riappropriazione degli spazi pubblici e il richiamo all'autogoverno e alla democrazia diretta, dal 15M spagnolo, alle rivoluzioni in Nord Africa, a #occupy in US, Gezi Park a Istanbul, le rivolte e le esperienze di autogoverno nella crisi in Grecia (scuole e ospedali).

Della ricchezza generativa delle lotte del mondo culturale vorrei qui mettere a fuoco un nodo in particolare: l'innesto tra il processo di soggettivazione del precariato artistico, che cerca proprie forme di autorganizzazione e di presa di parola trovando alleanze e ispirazione in altre sacche di precarietà culturale (e non), e le molte lotte sparse sui commons, dall'acqua pubblica ai territori danneggiati del Meridione, alla No Tav in Val Susa arrivando ai commons digitali. È un doppio movimento, che consente alle lotte del lavoro artistico da un lato di fuoriuscire dal corporativismo, dentro cui spesso si trincerano nel bisogno di riconoscimento della propria eccezionalità, e dall'altro di aprire una prospettiva sui beni comuni *produttivi*, intesi non solo come modello alternativo di gestione delle *risorse* primarie, ma come autogoverno diretto del *lavoro* in forma collettiva e disseminata. In questo groviglio, il tema delle nuove istituzioni diviene strumento e pratica innovativa dell'attivismo artistico, generando modelli, prototipi, sperimentazioni già in atto di possibili sistemi produttivi. Moltissime sono sperimentazioni: permanenze<sup>16</sup>, scuole di formazione per le maestranze, autoinchieste<sup>17</sup>, tavoli collettivi di gestione artistica, scrittura partecipata di nuovi statuti, forme di reddito e di economie informali e circolari, utilizzo di moneta comune<sup>18</sup>, collaborazione con le università e decentramento di attività di ricerca fuori dall'accademia, seminari di autoformazione, progetti di scritture collettive e nuove dramaturgie, creazioni di progetti artistici, performativi, musicali, visivi, editoriali, curatoriali. È questo il terreno, come sottolinea Giuseppe Allegri, su cui si attiva un uso creativo e minore del diritto comune, attraverso istituzioni non statuali dove

---

<sup>16</sup> Sull'idea di "permanenza" come forma espansa e abitata della classica residenza artistica, cfr. <http://www.teatrovalleoccupato.it/portfolio-items/permanenze>.

<sup>17</sup> Cfr. 69.300 ore, Macao: <http://www.macaomilano.org/spip.php?article44>.

<sup>18</sup> Per una discussione di questa pratica che ha visto al centro Macao, cfr.: <http://www.macaomilano.org/spip.php?rubrique8>.

si possano sperimentare pratiche di libertà, inventando le forme del governo di sé in funzione degli altri: un'immaginazione e una pratica costituente frutto di convenzioni sociali che non replicano tradizioni, ma fondano nuovi modi di comportamento e regole di condotta, prodotte dall'accordo collettivo intorno al soddisfacimento dei bisogni di una comunità che vuole autogovernarsi.<sup>19</sup>

## 1995 – “Dall’ipermercato al cyberspazio”. Teatro Polivalente Occupato (Bologna)

Il 6 novembre 1995 i Teatranti Occupanti, sigla che raccoglie giovani compagnie di ricerca<sup>20</sup>, occupano il teatro dell’Accademia di Belle Arti in via Irnerio 54/c a Bologna, chiuso da una trentina d’anni: «Da adesso ogni possibilità è aperta, se lo si desidera»<sup>21</sup>. Desiderio e soggettività sono i primi elementi che mi interessa mettere in luce, perché è in questi anni che si inizia a tematizzare e riconoscere – anche se ancora non si usava questo termine – la questione della precarietà del mondo artistico. La soggettività che prende corpo in questa occupazione è varia e multiforme: studenti, tecnici, artist^ provenienti da varie discipline, performer, artist^ visiv^, videomaker, musicist^, coreografe, grafiche/i, autocostruttori, scenografi, curatrici, tecnici del suono, cybernauti. Spesso, con quella postura in-disciplinata tipica delle controculture degli anni Novanta, si è più di una cosa simultaneamente. La scelta di nominarsi “teatranti”, e non “artisti/e” restituisce il senso della complessità dei ruoli e delle funzioni, rifiutando l’idea che l’artista sia separata/o dall’ecosistema ambientale. La compagnia del resto è già (storicamente) un piccolo nucleo, un’identità collettiva nomade, un’effimera istituzione momentanea. Qui si mette a disposizione anche come prima infrastruttura di organizzazione politica: al momento dell’occupazione, il coordinamento delle compagnie si scioglierà configurando

---

<sup>19</sup> G. Allegri, *Quali istituzioni per le pratiche costituenti del comune? Primi appunti per un uso creativo e “minore” del nuovo diritto comune* in S. Chignola (a cura di), *Il diritto del comune. Crisi della sovranità, proprietà e nuovi poteri costituenti*, Ombre Corte 2012. Per una panoramica sul pensiero delle istituzioni e dei commons: G. Deleuze (1955), *Istinti e istituzioni*, cit.; M. Hardt, A. Negri, *Comune. Oltre il pubblico e il privato* (2009), Rizzoli, Milano 2010; P. Dardot, C. Laval, *Del Comune, o della Rivoluzione del XXI secolo*, DeriveApprodi, Roma 2015; U. Fadini, *Il tempo delle istituzioni. Percorsi della contemporaneità: politica e pratiche sociali*, Ombre Corte, Verona 2016; F. Giardini, *Beni comuni, una materia viva*, in *Dire, fare, pensare il presente* (a cura del Laboratorio Verlan), Quodlibet, Macerata 2011; S. Chignola (a cura di), *Il diritto del comune. Crisi della sovranità, proprietà e nuovi poteri costituenti*, cit.

<sup>20</sup> Amadossalto, *Centro Ricerca Arti Performative – Teatro dell’Infetto, Inquinamento di Rifiuti Argonauti*, Teatro Situazionautico Luther Blissett, Amorevole Compagnia Pneumatica.

<sup>21</sup> Il manifesto dell’occupazione, disponibile online: <http://www.amorevolecompagniapneumatica.it/2013/04/11/retrospettiva-1995-il-manifesto-dei-teatranti-occupanti/>.

una soggettività più aperta e eterogenea. Negli anni, il Tpo sarà infatti abitato da moltissime artiste/i e compagnie con diversi gradi di intensità, di passaggio, residenti, ospiti fissi, o ancora militanti interni allo spazio.

A differenza di altri spazi o festival pur indipendenti (è il caso del Link in quegli stessi anni a Bologna), la selezione e il disegno di una linea estetica precisa non sono mai stati il criterio di orientamento – è questa, a mio avviso, una scelta di politica culturale che, mettendo qualche volta a rischio il livello della “qualità artistica” (concetto con cui gli occupanti polemizzano esplicitamente fin dal momento dell’occupazione) apre altre possibilità ancora non codificate. Come anche per il Valle, al programma e all’identità curatoriale si preferisce una modalità disomogenea e osmotica che consente agli spazi di trasformarsi in un compost molto fertile, sottobosco nutriente che alimentando una scena dalla base lascia crescere anche combinazioni impreviste. Assemblaggi instabili, ma che mescolano e ibridano comunità differenti – dall’ipermercato al cyberspazio, appunto. Ancora desideri.

Il tentativo di tenere insieme la sperimentazione politica e la sperimentazione artistica ha generato pratiche innovative su entrambi i fronti: innanzitutto verso il mondo artistico, in cui la prassi dominante dei gruppi e delle compagnie era certo frequentare e utilizzare spazi e contesti informali, indipendenti o occupati, ma per lo più senza determinarne le prospettive politiche. Seppure i circuiti indipendenti consolidati negli anni Ottanta e Novanta (nelle arti live, ma anche nella musica e nell’editoria, basti pensare a etichette, riviste e fanzine indipendenti) fossero larghi, interconnessi e molto popolati, la scena sperimentale continuava a dipendere dai sistemi più istituzionali. Si tenta dunque al Tpo una strada di forte autonomia, che partendo dalle proprie condizioni materiali, economiche e produttive apre un percorso di soggettivazione: «ha contribuito a sviluppare competenze specifiche rispetto all’utilizzo dei mezzi tecnici e artistici»<sup>22</sup> (1997). Le questioni del lavoro culturale e immateriale e di una soggettività precaria diventeranno centrali nelle lotte degli anni successivi, dalle manifestazioni della MayDay (2001) e di San Precario (2004) alle lotte degli *intermittents* francesi (con l’emersione nel 2003<sup>23</sup>, e i

---

<sup>22</sup> Da un documento del Tpo del 1997, disponibile nell’archivio di movimento di Grafton9, in parte digitalizzato: [https://grafton9.net/webarchive/tpo-2000/index.htm?fbclid=IwAR1D0pYwI4T-ya-PhvKSR-GjGPTIPNreSmdAwreCuw9bsPQrV-wf\\_1kzNAs](https://grafton9.net/webarchive/tpo-2000/index.htm?fbclid=IwAR1D0pYwI4T-ya-PhvKSR-GjGPTIPNreSmdAwreCuw9bsPQrV-wf_1kzNAs)

<sup>23</sup> Cfr.: <https://www.bin-italia.org/intermittenti-la-critica-la-proposta-la-lotta/>

successivi cicli di lotte), ma trovano nell'esperienza del Tpo una prima folgorante incarnazione, prefigurando nuove forme dell'attivismo artistico.

Innovativa anche nei confronti degli spazi politici, nei quali l'attività culturale è stata sempre percepita come un'attività collaterale di programmazione, piuttosto che come un campo di lotta e uno spazio di autorganizzazione della manodopera culturale. Nell'esperienza del Tpo l'attivismo si esprime anche attraverso le scelte estetiche, la sperimentazione di nuovi linguaggi, le nuove pratiche produttive e cooperative. Non a caso sceglierà di autonominarsi come "teatro occupato", piuttosto che come centro sociale, proprio per segnare una discontinuità di approccio alla materialità del lavoro culturale<sup>24</sup>. È un lavoro di immaginazione politica, oltre che di invenzione artistica – non a caso, il Tpo sarà humus di altre due esperienze snodo delle lotte degli anni successivi: la nascita del nodo bolognese di Indymedia e del Sexyshock (2001), spazio femminista e di pink-queer attivismo.

Come fu anche per il Valle, anche per il Tpo il (non) piano fu di occuparlo per tre giorni e "vedere come andava": una capacità di *improvvisazione* che possiamo leggere come uno dei saperi che l'arte è in grado di prestare all'organizzazione politica, ossia una forma di composizione istantanea, connessa al presente e aperta all'imprevisto, in qualche modo alternativa ai programmi e alle pianificazioni delle strutture politiche tradizionali.

## **Dark Matter (2). Tra le pieghe**

L'analisi critica sulle arti live ci dota di un punto di osservazione privilegiato da cui leggere le trasformazioni del lavoro contemporaneo nel quadro neoliberista – è infatti proprio l'attività senza opera, *improduttiva*, performativa, a diventare il paradigma della produzione nell'economia post-fordista, come mette in luce Virno nel suo testo seminale *Grammatica della moltitudine*<sup>25</sup>. Ed è a mio avviso proprio questo tratto altresì che oggi colloca l'arte, e in particolare le *live arts*, in un'intima prossimità con il capitalismo che dobbiamo saper guardare<sup>26</sup>. Prossimità che si nasconde tra le pieghe di un'estetizzazione

---

<sup>24</sup> Uno spazio con caratteristiche simili è il Rialto Santambrogio a Roma, occupato nel 1999 da un collettivo di artistx, operat^ della cultura e musicistx.

<sup>25</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2001.

<sup>26</sup> B. Kunst, *Artist at work. Proximity of art and capitalism*, Zero Books, Winchester–Washington 2015.

del politico che ogni forma di attivismo artistico deve interrogare e mettere in crisi. Anche il progressivo venire meno del confine tra artista e attivista è talvolta quasi incoraggiato dalle istituzioni e dal mercato dell'arte, e rivela peculiari tratti di ambiguità. Nella società della performance, tale indistinzione si accompagna alla richiesta di essere sempre più performativi, sempre più coinvolti: l'artista deve poter essere l'imprenditore/imprenditrice di se stessa<sup>27</sup>. Così, la politica diventa lavoro, e viceversa, come rileva lucidamente Virno<sup>28</sup> già nel 2001, la creatività si tramuta in skills manageriali del sé, in un'indistinzione sempre più opaca tra tempi di vita e tempi di lavoro. È quella che Hito Steyerl chiama un'economia della presenza, che diviene anche misura di efficienza e del valore dell'attività sociale messa al lavoro:

oltre a produrre opere, oggi gli artisti [...] devono dedicarsi a molti servizi accessori che sembrano diventare via via l'aspetto più importante del loro lavoro: il momento delle domande è più importante della proiezione, la lettura dal vivo è più importante del testo, l'incontro con l'artista è più significativo di quello con l'opera; per non parlare del proliferare di formati paraccademici e socialmediatici che moltiplicano i modi in cui si spera di poter recapitare al pubblico una presenza non alienata. L'artista deve essere presente, come suggerisce il titolo della performance di Marina Abramovic<sup>29</sup>.

Negli ultimi anni, in particolare dalla crisi economica del 2008 e dalle insorgenze globali che ne sono scaturite, le istituzioni artistiche, biennali, festival, forum, conferenze, ma anche molti processi artistici, hanno messo al centro dei loro programmi la politica radicale e la performance delle lotte. L'economia creativa estrae valore dalla messa in gioco del politico e del comune – come rileva Marco Baravalle in una disanima delle nuove tendenze curatoriali, è possibile riconoscere in tali forme “mimetiche” «il tratto governamentale delle industrie culturali contemporanee che funzionano precisamente attraverso la valorizzazione dell'interstizio, del differenziale di libertà, dell'eccedenza compatibile»<sup>30</sup>. Una governamentalità neoliberale che parassita forme e rete relazionali crea-

---

<sup>27</sup> Sull'idea di “intellettuale di se stesso” come forma di autoimprenditorialità nell'economia della conoscenza, cfr. D. Gentili, M. Niccoli, *Intellettuali di se stessi. Lavoro intellettuale in epoca neoliberale*, in «aut aut», no. 365, 2015.

<sup>28</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine*, cit.

<sup>29</sup> H. Steyerl, *Duty free art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Johan & Levi, Milano 2018, p. 30.

<sup>30</sup> M. Baravalle, *Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela*, in «OperaViva», 19 Dicembre 2016, <http://operavivamagazine.org/curare-e-governare/>

te dalla cooperazione sociale, attraverso il ricorso a retoriche della partecipazione e della comunità, nel desiderio mimetico di ripercorrere l'intensità espressiva e transcorporea delle lotte e aumentare così il valore dell'esperienza offerta. Comunità temporanee occasionalmente convocate, contesti preventivamente confezionati nei quali è possibile collocarsi in modalità sicura e senza conflitto. Quanto di questa azione di assorbimento è, diciamo così, ripagata con forme di redistribuzione diffusa o con la negoziazione di differenti modelli produttivi?

Possiamo senz'altro leggere questa tendenza come un sintomo di bisogni che non trovano soddisfacimento – bisogno di partecipazione, di sentirsi parte di comunità di senso, di presa di parola, di sovversione dei sistemi relazionali asimmetrici e tossici – e che il sistema artistico più organizzato intercetta. Ma rischia di essere un surrogato – deconflittualizzato, pacificato, neutralizzato – dell'azione politica. Anestesia e estetizzazione. La radicalità politica diventa un packaging, tradotto in un regime di rappresentazione in cui ogni carica trasformativa è neutralizzata. Pur evocandola, è infatti assai raro che tali contesti diventino reali spazi di soggettivazione o anche più concretamente infrastrutture di supporto e di solidarietà attive alle forme organizzate dell'attivismo, più fragile e più esposte.

Al tempo stesso, questa disposizione lascia aperte possibili strategie di azione. Nell'esperienza delle occupazioni culturali come il Valle, Macao, L'Asilo, molti sono stati gli esperimenti in cui si è tentata un'alleanza strategica con alcune istituzioni formali – università, istituti di cultura internazionali, fondazioni, case editrici, teatri nazionali di altri paesi europei, brand di moda per dirne alcune –, i cui obiettivi possono essere stratificati. Da un livello puramente difensivo, in cui il supporto delle istituzioni ufficiali ha lo scopo di “proteggere” pubblicamente gli spazi dell'attivismo da possibili atti di repressione, le pratiche possono diventare più complesse e sostanziali fino a includere forme di redistribuzione di risorse e la messa a disposizione di infrastrutture logistiche e di servizio (accesso a bandi, utilizzo di spazi, network transnazionali, contratti). Un altro possibile terreno di impegno delle istituzioni culturali si apre sul diritto alla libera circolazione dei corpi, nel tentativo di contrastare attivamente (e non solo nelle autorappresentazioni) le violente politiche migratorie europee. Come nel caso, riportato da Hito Steyerl, del Centro culturale di Suruç in Turchia, che diventa nell'emergenza un luogo di accoglienza per profughi in fuga dai confi-

ni dopo l'attacco di Daesh a Kobanê, le istituzioni artistiche potrebbero mobilitare i mezzi a disposizione e le infrastrutture, materiali e relazionali. Immaginiamo la saturazione di funzioni amministrative proprie di un'istituzione, così da moltiplicare protocolli, autorizzazioni, visti di studio, attività certificate di formazione, e così via<sup>31</sup>.

È questo senz'altro un piano di lotta che potrà essere attivato e sollecitato da artistx e lavorat^ della cultura nei prossimi anni, e la cui capacità di generare conflitto, e non spazi addomesticati al mercato dell'arte, sarà un indicatore. Occupare – materialmente e simbolicamente – il terreno delle istituzioni ha un significato molto diverso dall'istituzionalizzare spazi anomali o dalla riproduzione mimetica di istituzioni esistenti; una differenza che passa appunto dalla trasformazione dello spazio politico e dalla «ri-configurazione performativa delle istituzioni come infinito e non determinato sito di conflitto»<sup>32</sup>. Ancora, attraverso l'ecosistema relazionale creato da Institute for Radical Imagination, *fictional institution* di cui fanno parte anche Macao, Sale Docks e L'Asilo, è stato possibile ingaggiare il Museo di Reina Sofia, prestigiosa istituzione artistica spagnola, a far parte di una rete che supporta l'azione di artisti/attivisti impegnati in battaglia per il reddito incondizionato<sup>33</sup>. È questa capacità di diversificare e ibridare livelli e azioni diverse un segno dell'intelligenza delle lotte, che sanno muoversi simultaneamente su più piani con strategie differenti. Inventare e dare corpo a nuove istituzioni autonome del comune e, al tempo stesso, hackerare laddove è possibile le istituzioni esistenti, creando mostruosi assemblaggi e navigando tra gli interstizi e, come funghi reticolari<sup>34</sup>, prosperare tra le crepe. Pratiche post-antropocentriche per soggettività transcorporee a venire.

---

<sup>31</sup> Vedi a questo proposito i progetti di mutualismo del bak di Utrecht con le comunità migranti: <https://www.bakonline.org>.

<sup>32</sup> A. Athanasiou, *Performing the Institution "As If It Were Possible"*, in M. Hlavajova, S. Sheikh (eds.), *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, The MIT Press, Cambridge - London 2016, p. 684.

<sup>33</sup> Vd. la campagna Art for UBI promossa da Institute for Radical Imagination: <https://instituteofradicalimagination.org>.

<sup>34</sup> Su quanto i funghi possano insegnarci in termini di intelligenza collettiva e organizzazione politica, cfr. A. L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2017; M. Sheldrake, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, Marsilio, Venezia 2020.



\*\*Grazie a Bettina Cottone, Elena Lolli, Andrea Masu, Valentina Medda, Giulia Selmi, Marco Otto Mercante, Massimo Carozzi (e altrx) che in questi anni in vari modi spingono con le loro riflessioni e archivi affettivi a tenere aperto il pensiero politico e artistico sul Teatro Polivalente Occupato 1995/2005.



**Fig. 01. Teatro Polivalente Occupato: "Lo spettacolo comincia ora" | sgombero del Tpo, 2000**



**Fig. 02. Teatro Polivalente Occupato, 1995**



**Fig. 03. Teatro Polivalente Occupato**



**Fig. 04. Una settimana di "Lotte Spaziali" | Teatro Valle Occupato, settembre 2013**



Fig. 05. Motus al Teatro Valle Occupato, proiezione sul palco



Fig. 06. Teatro Valle Occupato: Artcock | "L'interno del Teatro Valle" | dicembre 2011

## Riferimenti Bibliografici

AA. VV., *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, DeriveApprodi, Roma 2012.

S. Ahmed, *A Phenomenology of Whiteness*, «Feminist Theory», 2007, vol. 8(2): 149–168.

G. Allegri, *Quali istituzioni per le pratiche costituenti del comune? Primi appunti per un uso creativo e “minore” del nuovo diritto comune* in S. Chignola (a cura di), *Il diritto del comune. Crisi della sovranità, proprietà e nuovi poteri costituenti*, Ombre Corte, Verona 2012.

A. Athanasiou, *Performing the Institution “As If It Were Possible”*, in M. Hlavajova, S. Sheikh (eds.), *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, The MIT Press, Cambridge - London 2016.

M. Baravalle, *Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela*. «OperaViva», 19 Dicembre 2016, disponibile online: <http://operavivamagazine.org/curare-e-governare/>.

D. Blanga-Gubbay, L. A. Piazza, *Fictional Institutions. On Radical Imagination*, in Van Campenhout, E., Mestre, L. (eds.), *Turn, Turtle! Reenacting the Institute, Performing Urgency #2*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2016.

J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in «Theatre Journal», XL, 4 (December 1988);

J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Laterza, Roma-Bari, 2013.

S. Chignola (a cura di), *Il diritto del comune. Crisi della sovranità, proprietà e nuovi poteri costituenti*, Ombre Corte, Verona 2012.

G. Deleuze, *Istinti e istituzioni* (1955), Mimesis, Milano 2014.

Eco/Pol, I. Caleo (a cura di), *Bodymetrics. La misura dei corpi | Quaderno Uno | natura · cultura · artificio*, IAPH Italia Associazione Internazionale delle Filosefe, 2018, disponibile online: [http://www.iaphitalia.org/wp-content/uploads/2019/02/Quaderno1\\_NaturaCulturaArtificio\\_DEF.pdf](http://www.iaphitalia.org/wp-content/uploads/2019/02/Quaderno1_NaturaCulturaArtificio_DEF.pdf).

U. Fadini, *Il tempo delle istituzioni. Percorsi della contemporaneità: politica e pratiche sociali*, Ombre Corte, Verona 2016.

C. Fusco, *We Need New Institutions, Not New Art*, in «Hyperallergic», October n. 26, 2020, <https://hyperallergic.com/596864/ford-foundation-creative-futures-coco-fusco/> (ultimo accesso 02/01/2021).

D. Gentili, M. Niccoli, *Intellettuali di se stessi. Lavoro intellettuale in epoca neoliberale*, in «aut aut», no. 365, 2015.

- F. Giardini, *Beni comuni, una materia viva*, in *Dire, fare, pensare il presente* (a cura del Laboratorio Verlan), Quodlibet, Macerata 2011.
- V. Graziano, *Recreation at Stake* in A. Vujanovic, L. A. Piazza (eds.), *A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary Europe*, b\_books, Berlin 2019.
- V. Graziano, *Prefigurative practices. Raw materials for a political positioning of art, leaving the avant-garde*, in Van Campenhout, E., Mestre, L. (eds.), *Turn, Turtle! Reenacting the Institute, Performing Urgency #2*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2016.
- S. Jop (a cura di), *Com'è bella l'imprudenza. Arti e teatri in rete: una cartografia dell'Italia che torna in scena*, Il Lavoro Culturale, 21 dicembre 2012, disponibile online: <https://www.lavoroculturale.org/imprudenza/silvia-jop/>
- M. Hardt, A. Negri, *Comune. Oltre il pubblico e il privato* (2009), Rizzoli, Milano 2010; P. Dardot, C. Laval, *Del Comune, o della Rivoluzione del XXI secolo*, DeriveApprodi, Roma 2015.
- B. Hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano 1998
- B. Kunst, *Artist at work. Proximity of art and capitalism*, Zero Books, Winchester - Washington 2015
- C. Lonzi / Rivolta femminile, *Secondo Manifesto di Rivolta femminile*, Roma 1977.
- J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), DeriveApprodi, Roma 2016.
- M. Sheldrake, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, Marsilio, Venezia 2020.
- G. Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, New York 2011.
- G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva* (1989), Deriveapprodi, Roma 2001.
- H. Steyerl, *Duty free art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Johan & Levi, Milano 2018.
- A. L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2017.
- E. Van Campenhout, L. Mestre (eds.), *Turn, Turtle! Reenacting the Institute, Performing Urgency #2*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2016.
- P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2001.

## Sitografia

<https://www.precaria.org>

<https://www.bin-italia.org>

<https://milanoinmovimento.com>

<https://grafton9.net>

Sul Tpo: Massimo Carozzi, audiodocumentario *Cinque anni di desiderio*:

<https://www.raiplayradio.it/articoli/2020/10/Cinque-anni-di-desiderio-c3a27067-8111-4664-8a46-b296f44333af.html>

## ***Biografia dell'autore / Author biography***

Ilenia Caleo è performer, attivista e ricercatrice. Dal 2000 lavora come attrice, performer e dramaturg nella scena contemporanea, collaborando con diverse compagnie e registe/i tra cui Motus, Davide Iodice, Lisa Natoli. Con Silvia Calderoni, nel 2018, ha dato vita a *KISS*, progetto performativo con 23 performer, prodotto da Santarcangelo Festival e CSS Udine. Filosofa di formazione, ha svolto un dottorato di ricerca tra *Performance studies* e filosofia politica all'Università La Sapienza di Roma. Si occupa di corporeità, epistemologie femministe, estetiche, nuove istituzioni e forme del lavoro culturale. È ricercatrice allo IUAV di Venezia e coordinatrice del Modulo Arti del Master Studi e Politiche di Genere di Roma Tre. Collabora con il gruppo di ricerca del progetto quinquennale "INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)", ERC Starting Grant diretto da Annalisa Sacchi (IUAV). Attivista nei movimenti dei *commons* e *queer*-femministi, è cresciuta politicamente e artisticamente nella scena delle contro-culture *underground*.

Ilenia Caleo is a performer, activist and researcher working across the intersection of queer feminist theories, performing arts and political practices. Since 2000 she works as actress, performer and dramaturg in the contemporary theatre, collaborating with several companies and directors (including Motus, Davide Iodice, Lisa Natoli). With Silvia Calderoni, in 2018, they created *KISS*, a performance project with 23 performers, produced by Santarcangelo Festival and CSS Udine. Master Degree in Contemporary Philosophy, she gained her PhD Fellow in Art and Performance Studies at Università La Sapienza (Roma), with a research project focused on body and performativity between artistic practices and political theorization. She is a researcher at IUAV University of Venice and coordinator of the Art Program in the Master Gender Studies and Politics of Roma Tre University. Her research focuses on bodies, feminist epistemologies, experimental performing arts and new cultural institutions. She is an activist in queer and commons movements, involved in several networks of artistic and precarious struggles.

***Articolo sottoposto a double-blind peer review***