

Artivismo¹

Aldo Milohnić

University of Ljubljana (Academy of Theatre, Radio, Film and Television)

Abstract

Il saggio esamina alcuni esempi di movimenti autonomi (“alter-globalisti”, sociali) in Slovenia negli anni 2000 che hanno coinvolto “l'estetica” nel condurre la loro attività politica. Di pari passo, il saggio si interroga su eventi artistici ‘politicizzati’ ovvero, su quegli eventi che possano essere intesi come appartenenti al mondo dell’arte, perché creati da artisti o perché si dichiarano come artistici. Sulla base degli esempi di performance artistiche analizzate, l'autore spiega quanto l'artivismo sia una sorta di interventismo pubblico la cui natura ibrida consente rapidi passaggi dalla sfera prevalentemente artistica a quella prevalentemente politica e viceversa.

The paper focus on some examples of autonomous movements (“alter-globalist”, social) in Slovenia during the 2000s that involved the “aesthetics” in conducting their political activity. At the same time, the essay questions ‘politicized’ artistic events, that is, those events that can be understood as belonging to the world of art, because they were created by artists or because they declare themselves artistic. Based on the analysed examples of artivistic performances, the author explains that artivism is a kind of public interventionism which hybrid nature enables quick passages from the predominantly artistic into the predominantly political sphere and back.

Parole chiave/Key Words

Artivismo; action art; guerriglia performance; corpografia.

Artivism; action art; guerrilla performance; corpography.

¹ Traduzione italiana, a cura di Flavia Dalila D’Amico, del saggio *Artivism* di Aldo Milohnić, 2005. Gentile concessione dell’autore.

Nel paragrafo conclusivo del suo leggendario saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin delinea una critica all'estetizzazione fascista della politica. La sua cruciale conclusione, citata in seguito di frequente, è condensata nelle ultime due frasi: «Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte»².

Quando fu scritto questo saggio, negli anni '30, è così che apparivano la politica e le arti. Per essere più precisi, è così che Benjamin delimita le strategie di rappresentazione della politica della sinistra e della destra. La sua tesi implica che la politica (che è estetizzata) è il dominio rappresentativo della destra, mentre la sinistra opera all'interno del campo dell'arte (che è politicizzata). Questo non vuol dire che la politica sia esclusivamente una sfera di interesse della destra, né che l'arte sia esclusivamente il campo creativo della sinistra. Il punto in questione qui è l'evoluzione dei paradigmi impiegati da una tendenza politica per opporsi all'altra.

Settant'anni dopo non può essere affermato nulla di simile, non perché il nostro tempo sia immune all'estetizzazione della politica o alla politicizzazione dell'arte; anzi, questi processi non subiscono mai un arresto. Tuttavia, ciò che nel frattempo si è disciolto e che non può più essere distinto o messo a fuoco nel modo in cui Benjamin ha potuto fare analizzando le strategie rappresentative della politica tra sinistra-destra del suo tempo, è la presunta egemonia su queste strategie da parte di una specifica opzione politica. Come collocare ad esempio in questo contesto, le sfilate di stato coreografate e messe in scena dal regista teatrale Matjaž Berger mentre la Democrazia liberale slovena (LDS-Partito Liberal Democratico) era al potere? Se questo particolare esempio di estetizzazione della politica sia parte di una strategia rappresentativa di sinistra o di destra dipende interamente dalla nostra concezione della LDS all'interno dello spettro politico; per molti, infatti, era un partito di sinistra, ma aveva anche alcune caratteristiche tradizionalmente attribuite alla destra³.

² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 48.

³ «Tuttavia, non dobbiamo assolutamente trascurare che la sinistra in Slovenia non è considerata sinistra in virtù di qualche tratto che tradizionalmente appartiene alla sinistra rispetto a un più ampio contesto storico o internazionale, ma grazie al contesto radicale e ristretto del *Sonderweg*, la Slovenia neo-conservatrice, dove la sinistra è di sinistra per il solo motivo che non è di destra, o non tanto

La costellazione politica, plasmata dalla dottrina di Janez Drnovšek della “equidistanza” del Partito Liberal Democratico (LDS) dai presunti “estremismi” politici, e il posizionamento più vicino possibile al centro di Borut Pahor della Lista Unita dei Socialdemocratici (ZLSD), hanno creato le condizioni per spingere all’estrema sinistra dello spettro ogni politico e/o ogni pratica artistica che abbia osato sfidare i valori del neoliberismo, sollevando questioni sulla situazione delle minoranze o sugli attacchi incessanti degli ambienti ecclesiastici allo Stato laico. Chiunque abbia immaginato che in tali circostanze fosse possibile esigere una maggiore giustizia sociale, un maggiore rispetto per i diritti umani o la libertà di espressione artistica, ha corso il rischio di essere etichettato come estremista politico, terrorista no-global o come un delinquente blasfemo che andasse a ferire i sentimenti del gruppo religioso di maggioranza.

In questo saggio esamineremo alcuni esempi di movimenti autonomi (“alter-globalisti”, sociali) in Slovenia che hanno attirato ampia attenzione. Tali movimenti, nel portare avanti la loro attività politica, si sono serviti di proteste e azioni dirette, coinvolgendo così, volenti o nolenti, l’“estetica”. Di pari passo, il nostro interesse si pone su eventi artistici “politicizzati” o, a voler adottare una certa cautela nell’impiego del termine “arte”, su quegli eventi che possano essere intesi come appartenenti al mondo dell’arte, perché creati da artisti o perché si autodichiarano artistici (o non si sono opposti quando giornalisti, critici, politici e altri li hanno designati come tali).

Don’t Happy, Be Worry!

All’inizio del Nuovo Millennio, l’attivismo politico in Slovenia ha preso forza. A seguito di alcune piccole azioni, nel febbraio 2001 un gruppo di attivisti che si è dato un nome ironico ed enigmatico, *Urad za Intervencije* (l’Ufficio per l’Intervento), solitamente abbreviato in UZI, organizzò una protesta a sostegno dei rifugiati. Tra gli eventi che seguirono, particolarmente degno di nota fu una protesta organizzata in occasione dell’incontro tra i

a destra (come Janša). Pertanto, la domanda è: perché qualcosa che è “tollerabilmente” di destra è qui chiamato “centro” o, perché qualcosa che è più di centro destra o di centro, a volte viene chiamato di sinistra? Sopraffatti da queste sabbie mobili che pervadono tutto, compresa l’opinione pubblica, si è privati di ogni possibilità di distinguere tra i due». T. A. Kuzmanič, *The Extremism of the Centre*, in B. Luthar, *The Victory of the Imaginary Left: The Relationship of the Media and Politics in the 2000 Parliamentary Elections in Slovenia*, Peace Institute (Mirovni inštitut), Ljubljana 2001, p. 43.

presidenti Bush e Putin in Slovenia, che verrà ricordata per l'enorme numero di agenti di polizia e attrezzature tecniche impegnate nel garantire questo raduno⁴.

Sebbene l'UZI sia successivamente scomparsa nel silenzio⁵, le proteste sono continuate (ad esempio contro la guerra in Iraq, a sostegno dei rifugiati "temporanei" dalla Bosnia-Erzegovina, e così via)⁶, ma i gruppi di attivisti hanno operato sotto nomi differenti. Uno di questi gruppi (formazione, o piattaforma) è *Dost je!* (È troppo!), che si è rivelato particolarmente efficace nell'organizzazione di proteste e azioni a sostegno dei residenti della Slovenia "cancellati"⁷. In questo saggio esamineremo più da vicino due azioni relative a tale questione: una, eseguita presso la sede del partito ZLSD, è stata chiamata *Združeno listje (Foglie Unite)*; l'altra, avvenuta davanti all'ingresso del Parlamento sloveno, è stata denominata *Cancellazione*.

⁴ Il Ministro degli interni dell'epoca, Rado Bohinc, ammise in seguito pubblicamente (durante una tavola rotonda al Gromka Club) che si trattasse di un caso di "sicurezza esagerata". Per un'analisi più dettagliata di questo evento, cfr. T. Kuzmanić, *Policija, mediji, UZI in WTC, Antiglobalizem in terorizem (Polizia, media, UZI e WTC, Antiglobalismo e terrorismo)*, Peace Institute, Ljubljana 2002.

⁵ Tuttavia, hanno lasciato un obelisco con la scritta "UZI Headquarters" eretto da artigiani del gruppo tedesco Axt und Kelle. Lo scopo non era celebrare i "meriti" dell'UZI. Era destinato alle forze di polizia slovene, che all'epoca visitavano regolarmente il centro autonomo di Metelkova alla ricerca della "sede dell'UZI". Dopo che si era sparsa la voce che l'UZI stesse preparando una nuova protesta, le loro visite sono diventate ancora più frequenti, probabilmente per verificare se gli attivisti avessero tutti i permessi necessari per mettere in scena un simile evento. Nondimeno, poiché l'UZI non era registrata come persona giuridica (era un gruppo informale di individui), non aveva una sede ufficiale, quindi l'obelisco fu eretto per facilitare il lavoro della polizia. Questo gesto spiritoso è anche un monumento all'umorismo che caratterizza la scena alternativa in via Metelkova, anche se probabilmente non l'intenzione originale. Cf. B. Bibič, *Hrup z Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani (Rumore da Metelkova: Transizioni di spazi e cultura a Ljubljana)*, Peace Institute, Ljubljana 2003, p. 160-162.

⁶ Per dieci anni i rifugiati della Bosnia-Erzegovina sono stati ufficialmente chiamati "persone temporaneamente protette" o "persone con asilo temporaneo". Questo status instabile, di cui una conseguenza era il divieto di forme regolari di lavoro, violava documenti e standard internazionali, comprese le direttive dell'UE. Inoltre, probabilmente non c'è bisogno di sottolineare che, insistendo sulla designazione "temporaneo" in riferimento alle persone che hanno vissuto in esilio per più di dieci anni, gli enti statali hanno agito in modo disumano e cinico.

⁷ Il termine "cancellato" è usato in Slovenia per indicare circa 20.000 persone che hanno perso lo status di residenti permanenti quando la Slovenia ha ottenuto l'indipendenza. Sono stati "cancellati" dal registro dei residenti permanenti. Il caso è considerato da molte organizzazioni nazionali e internazionali per i diritti umani come la più palese e massiccia violazione dei diritti umani nella breve storia della Slovenia come stato indipendente. Sebbene la Corte costituzionale abbia già emesso una sentenza in cui si afferma che lo status di residente permanente deve essere restituito retroattivamente a tutti, molti dei "cancellati" stanno ancora aspettando che le autorità attuino la sentenza. Per maggiori dettagli cfr. J. Dedić, V. Jalušič, J. Zorn, *The Erased: Organized Innocence and the Politics of Exclusion*, Peace Institute, Ljubljana 2003. (Vedi anche: M. Mazzini, *I cancellati*, Bottega Errante edizione, Udine 2018, ndt)

L'azione diretta *Foglie Unite*, in cui "l'occupazione *blitzkrieg*" del quartier generale del partito ZLSD rimanda in qualche modo al "terrorismo morbido" perseguito da Marko Breclj, ha avuto luogo il 7 ottobre 2003. Un gruppo di attivisti vestiti in tuta bianca (secondo il settimanale Mladina «una ventina», e secondo il quotidiano Delo «una trentina circa») riesce a persuadere l'addetto alla reception del partito ad aprire la porta, e una volta entrati si disperde per tutto l'edificio, cospargendolo di foglie morte autunnali. Come ha riferito Mladina: «poiché in quel momento nessun membro di spicco del partito era presente al quartier generale, gli attivisti hanno dovuto leggere la lettera di protesta alla signora della reception. Le tute bianche hanno poi lasciato la sede della ZLSD e emesso un comunicato stampa»⁸. Nel documento annunciavano simili sorprendenti azioni ai danni di più partiti, salvo poi decidere di sorprendere tutti i partiti (parlamentari) contemporaneamente. Il giorno successivo, l'8 febbraio 2003, organizzano un'altra azione davanti al palazzo del Parlamento. Questa volta, gli attivisti, di nuovo vestiti con una tuta bianca e in un gruppo di dimensioni simili, occupano la strada di fronte all'edificio e si sdraiano sulla strada, disponendo i loro corpi a formare la parola "cancellazione". In un breve report online su questo evento si legge: «Per quindici minuti un'iscrizione difficile da leggere ha allertato i passanti, molti agenti di polizia, turisti e parlamentari sulla questione dei residenti "cancellati" - un problema costantemente all'ordine del giorno, ma mai effettivamente risolto»⁹. Gli attivisti distesi sulla strada sono protetti da entrambi i lati da altri attivisti, che hanno bloccato il passaggio delle auto reggendo uno striscione con la scritta "Divieto di sosta" e il messaggio "Andiamo avanti! Non esi-

⁸ Un passaggio del comunicato stampa diceva: «Abbiamo raccolto le foglie autunnali e le abbiamo sparse per il quartier generale della ZLSD, sperando che questo luogo di politiche soffocanti possa ancora diventare aperto alla politica e al vero dialogo. Lo scopo del nostro gesto è catturare l'attenzione dei membri del partito per invitarli a porre fine a questa "politica in stile struzzo" - li invitiamo a sollevare le loro teste, presumibilmente ben intenzionate, sepolte nella sabbia, e ad assumere, attraverso le loro azioni, una posizione precisa riguardo alle questioni cruciali sotto il controllo dei dipendenti ZLSD». L'azione era rivolta principalmente al Ministro degli Interni dell'epoca, Rado Bohinc, che esitava a dare esecuzione alla decisione della Corte costituzionale sul riscatto delle ingiustizie subite dai residenti cancellati. «La Corte costituzionale ha ordinato al Ministero dell'Interno di redigere una legge che rimedi alle ingiustizie causate dalla cancellazione. Contrariamente a questa ordinanza, il Ministro Bohinc oggi fa ogni sforzo per rinviare ed eludere il più a lungo possibile l'esecuzione di tale decisione». <http://www.kiberpipa.org/~nenato/jesenskolistje/zdruzeno_listje_sporocilo.doc> (ultimo accesso 25, Ottobre 2004).

⁹ <<http://www.kiberpipa.org/~nenato/izbrisani/>> (ultimo accesso 25, Ottobre 2004).

stiamo”. Prima di sciogliere l’azione, hanno delineato con delle bombolette spray le silhouette dei loro corpi sull’asfalto, così una volta dispersi, un vasto graffito sulla strada ha continuato ad attirare l’attenzione dei passanti e soprattutto dei deputati all’Assemblea Nazionale.

Lo scopo di entrambe le azioni è di natura esplicitamente politica: attirare l’attenzione sul problema dei residenti cancellati, dimostrare solidarietà alle persone i cui diritti umani vengono violati e aumentare la pressione sull’élite politica per attuare la decisione della Corte costituzionale in merito ai residenti cancellati. In entrambi i casi, le istanze politiche sono state veicolate nello stile della tradizione dei movimenti autonomi, che nasce dal concetto di utilizzo del proprio corpo come mezzo di azione politica diretta. Gli attivisti indossavano una tuta bianca che, appunto, aveva una funzione pratica (proteggere i corpi dallo sporco, dare maggior contrasto alla parola e rendere compromettere il lavoro di identificazione dei partecipanti da parte delle forze dell’ordine sulla base di riprese video, televisive, foto ecc.). D’altra parte, le tute bianche sono anche costumi particolari, a cui può essere attribuito un significato a seconda delle esigenze dettate da una situazione concreta¹⁰.

L’azione corpografica

In queste azioni risiede un uso metaforico / metonimico del linguaggio e dei concetti che si basano sul gioco di parole. *Foglie Unite* (*združeno listje* in sloveno) fa eco a “Lista Unita” (*Zdužena lista* in sloveno; il nome completo è Lista Unita dei Socialdemocratici, abbreviato in ZLSD). Bisognerebbe ricordare ai lettori che l’allora ministro dell’Interno, Rado Bohinc, proveniva dalle file della ZLSD, il che significa che il partito stesse effettivamente tessendo la strategia per la risoluzione della questione della cancellazione. Il mezzo principale utilizzato in questa azione - le foglie autunnali morte - potrebbe essere inteso come un messaggio al partito che considerava futile (secco, senza

¹⁰ Ad esempio, nelle proteste contro la guerra in Iraq, «le tute bianche simboleggiavano le vittime innocenti di Bush, e il colore rosso aggiunto rappresentava il sangue versato nei territori dell’ex Babilonia attraverso l’uso della sofisticata tecnologia militare dell’Occidente». In «Mladina», 13 ottobre, 2003. Nel contesto dell’azione *Foglie Unite*, la tuta bianca simboleggia il «vuoto creato con la rimozione di migliaia di persone, rimandando a una traccia bianca lasciata da una gomma su un disegno. Il candore dei costumi intende quindi ricordare le persone “scomparse dalla società”», in «Delo», 8 ottobre, 2003.

potenziale di crescita, qualcosa da scartare) la sua condotta, e che sarebbe stata spazzata via dalla scena politica a meno che non avesse cambiato *policy* (allo stesso modo il vento autunnale spazza via le foglie morte).

La seconda azione è un'unica performance visiva del nostro concetto di «gestualità performativa»¹¹. Nel concettualizzare questa nozione ci siamo basati sul “libro di retorica” di Quintiliano, *Institio oratoria*. Nel libro XI, Capitolo III (*Voce, dizione e gesti*), Quintiliano scrive:

La maniera di declamare [pronuntiatio] è detta generalmente recitazione [actio], ma il primo termine sembra derivare dalla voce, il secondo dalla gestualità [gestus]. Giacché Cicerone chiama l'actio ora “una specie di linguaggio”, ora “una sorta di eloquenza del corpo”, ma tuttavia, le assegna due parti, che sono anche la maniera di declamare, cioè la voce e la movenza: pertanto ci si può servire indifferentemente dell'uno o dell'altro appellativo¹².

Cancellazione è strutturata come una performance gestuale, che collega inseparabilmente il gesto e la maniera di declamare (*pronuntiatio*), o il corpo e il significante, quell'eloquenza del corpo di Cicerone e Quintiliano.

Se la definizione classica (di Austin) di enunciati performativi dice che: «enunciare la frase (ovviamente in circostanze appropriate) non è descrivere il mio fare ciò che si direbbe io stia facendo mentre la enuncio o asserire che lo sto facendo: è farlo»¹³, si può dire che un gesto performativo rappresenti un tentativo di estendere l'atto linguistico al dominio del visivo, cioè atto fisico e corporeo, atto grafico, gesto ecc., in breve, atti non verbali ma comunque performativi. Un tale atto fisico ha tutte le sembianze di un atto linguistico: attraverso la loro materialità, i corpi degli attivisti, che originariamente operano all'interno dell'area di azione (*actio*), ora incorporano letteralmente (incarnano) l'espressione e quindi entrano nel dominio dell'enunciazione (*pronuntiatio*), in modo non verbale, ma eloquente. Questa “corpografia” degli attivisti produce una condensazione metaforica: l'aspetto performativo dell'enunciato “cancellazione” diviene l'atto di rendere evidente tale cancellazione, o, per dirla diversamente, la cancellazione è espressa in

¹¹ Cfr. A. Milohnić, *Gestic Theatre*, in «Maska, Performing Arts Journal», n. 1-2, inverno 1999, p. 61-64.

¹² Quintiliano, *Institio oratoria*, Libro 11, Capitolo 3 (*Voce, dizione e gesti*), trad. it. R. Faranda e P. Pecchiura (a cura di), UTET, Torino 1979, p. 1.

¹³ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1976, p. 6.

maniera performativa per essere resa evidente. Come nel performativo classico, dove «l'enunciato non è né vero né falso», potremmo estendere questa asserzione parafrasando Austin e dire che delineare la cancellazione (nelle circostanze appropriate, cioè nell'azione diretta) non è descrivere il loro fare, ciò che si direbbe loro stiano facendo al fine di produrre un'immagine corpografica della cancellazione (e quindi enunciarla), ma è per farlo. Ciò di cui siamo effettivamente testimoni è la delineazione della cancellazione, o per meglio dire, assistiamo alla *del (in) e (a) tion*¹⁴.

L'evidenza materiale o, condizionatamente parlando, l'aspetto perlocutorio di questo atto corpografico (gestuale e performativo) è la traccia dell'enunciato lasciata sull'asfalto, divenuta visibile solo quando gli attivisti escono di scena. L'effetto secondario, o implicito, simbolico dell'azione, è quindi la scritta grafica sull'asfalto, che può essere interpretata come una richiesta di reinserimento (o, poeticamente, re-inscrizione) dei cancellati nel registro dei residenti permanenti. L'assurdità della situazione di quella migliaia di persone in Slovenia trasformate in anime morte da logiche burocratiche è ironicamente rappresentata attraverso uno striscione che invita gli automobilisti a proseguire senza prestare attenzione a quanto stia accadendo, perché i protagonisti dell'evento "non esistono"¹⁵. In altre parole (nel lessico della teoria della performance contemporanea¹⁶), giocando con la metafora implicita sulle anime morte, gli attivisti sono stati in grado di denotare la performance come non performance (*afformance*): se i protagonisti chiave di un evento "non esistono", allora si potrebbe dire che l'evento in quanto tale non esista. Tuttavia, poiché caratteristica di un atto performativo è che un'enunciazione non sia né veritiera né falsa, dovremmo partire dall'ipotesi che a livello descrittivo-percettivo ciò non abbia conseguenze dirette sulla materialità dell'atto. L'affermazione "noi non esistiamo" a livello descrittivo contraddice effettivamente il coincidente atto corpografico che si verifica nello stesso luogo (la delineazione grafica dell'enunciato

¹⁴ [Nota del traduttore] L'autore gioca con i termini "delineation", che significa delineazione e "deletion", che significa rimozione, eliminazione.

¹⁵ Aggiungiamo qui che, per la prima volta, tra i partecipanti a questa azione diretta c'era una persona "cancellata", in realtà il Presidente dell'Associazione dei residenti cancellati.

¹⁶ Cfr. W. Hamacher, *Afformativ, Streik*, in C. L. Hart Nibbrig (ed.), *Was heißt "Darstellen"?*, Frankfurt am Main 1994, pp. 340-371 e H.-T. Lehmann, *Postdramsko gledališče (Il teatro postdrammatico)*, Maska, Ljubljana 2003, pp. 301-302.

“cancellazione” mediante i corpi), ma la natura performativa di questa “situazione costruita” crea un contesto in cui l’atto, in virtù della sua sola esistenza, crea le condizioni che consentono la sua stessa negazione, o in altre parole, fornisce le condizioni per cui un non-evento diventi un evento¹⁷. Poiché questa dimensione è percepita intuitivamente, si attribuirà un significato ironico all’espressione “noi non esistiamo”, e sarà immediatamente compresa come una contraddizione intenzionale che evidenzia ulteriormente l’assurdità della situazione del “cancellato”, fornendo contemporaneamente la chiave per comprendere l’evento.

Per *Cancellazione* e azioni simili, cruciale è l’uso del corpo, che non è più rappresentativo, ma costitutivo per parafrasare Hardt e Negri, e come tale è incorporato nelle moderne pratiche di resistenza¹⁸. In passato abbiamo visto simili coinvolgimenti corpografici del corpo¹⁹, soprattutto nella performance art e nel live o action painting, così come in recenti iniziative politiche, ad esempio, il progetto Baring Witness. I fondatori di questo progetto sono stati gli artisti americani Donna Sheehan e Paul Reffell, che hanno invitato i volontari, e in particolare le donne volontarie, a scrivere vari messaggi politici usando i loro corpi principalmente nudi²⁰. Inizialmente si trattava di messaggi in

¹⁷ Pur non trattandosi di un’azione artistica, ma diretta, è possibile identificare la “tautologia radicale dell’evento” così come la conosciamo da certe rappresentazioni teatrali moderne che abbiamo trattato nel contributo riferito alla traduzione slovena de *Il teatro postdrammatico* di Hans Thies Lehmann: «Una rottura performativa stabilisce così una situazione in cui, attraverso la sola esistenza, crea le condizioni per la sua stessa negazione: un “atto affermativo”. Il termine “affermativo” è una negazione del “performativo” in teatro, quindi, è una sorta di non-evento. Tuttavia, è proprio l’aspetto performativo del teatro postdrammatico che assicura una costellazione in cui un non-evento diventi un evento. Il punto zero del movimento, il silenzio insopportabile, l’imprudenza parola - tutte queste, così come molte altre forme espressive incontrate nelle rappresentazioni del teatro postdrammatico, hanno una forza vistosamente performativa a prima vista, ma nonostante questo sono eventi (teatrali, messi in scena, performati)». Cfr. H.T. Lehmann, *op. cit.*, p. 338.

¹⁸ Cfr. M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, Harvard 2000, sezione conclusiva “Activist”.

¹⁹ Ad esempio, in quelle varianti che, oltre a utilizzare il corpo come “strumento per dipingere”, cioè come sostituto di un pennello (ad es. i *Live painting* di Yves Klein), usano anche il corpo come superficie di disegno (es. le sculture di Pier Manzoni, la pittura del proprio corpo di Günter Brus, le incisioni sulla pelle di simboli politici di Marina Abramović, ecc.).

²⁰ «Quando 45 donne della contea di Marin, in California, sono state fotografate il 12 novembre 2002, formando la parola PEACE con i loro corpi nudi, hanno colpito una corda profonda in tutto il mondo. La nostra esposizione della carne umana vulnerabile che tutti condividiamo ha creato una potente dichiarazione contro la nuda aggressione delle politiche del nostro paese. Da allora, negli Stati Uniti e in tutto il mondo si sono svolte più di 170 azioni a favore della pace», web <<http://www.baringwitness.org/>> (ultimo accesso 25 ottobre 2004).

opposizione alle guerre avviate dagli Stati Uniti (Iraq, Afghanistan, ecc.), ma la campagna lanciata più di recente Baring Witness mira ad attirare il maggior numero possibile di elettori per esprimere il proprio voto nelle elezioni presidenziali degli Stati Uniti del 2004, sperando probabilmente che una forte affluenza alle urne avesse ridotto le possibilità di rielezione del precedente presidente (ora rieletto). In questa campagna, i corpi sono stati usati per “scrivere” il termine “voto” oltre ai messaggi precedenti (ad esempio Pace, No alla guerra, ecc.)²¹.

Per tornare all'azione *Foglie Unite* e alla sua copertura sul quotidiano Delo, va sottolineato che gli stessi attivisti l'abbiano definita una performance: «Hanno aggiunto -scrive la giornalista Barbara Hočevár- che con questa performance a loro avviso del tutto innocua, hanno cercato di risvegliare le persone, anche se in maniera spiacevole, ma così come sgradevole è la posizione del partito»²². Ciò che è insolito è che gli attivisti abbiano scelto di denotare questa azione utilizzando un termine che è abitualmente²³ utilizzato dai cultural studies e dalla teoria dell'arte. La domanda che si pone a questo punto è: perché l'interventismo politico ricorre a tecniche di manifestazione culturale per affermarsi nel campo della politica? Ci sono due possibili risposte: o è obbligato a farlo a causa di alcuni motivi specifici legati a questo interventismo (quindi la tecnica utilizzata è semplicemente una trasmissione logica e causale, cioè per motivi intrinseci la performance), o è incoraggiato a farlo da alcune ragioni esterne, pragmati-

²¹ Una serie di oggetti disposti a forma di elementi grafici riconoscibili richiamano alla mente anche messaggi disegnati utilizzando pietre - per esempio, l'iscrizione “Tito” su una collina al confine tra Slovenia e Italia che di recente ha nuovamente attirato ampia attenzione. Cfr. http://www.mladina.si/tehdnik/200421/clanek/slo-tema-mateja_hrastar_vanja_pirc/ (ultimo accesso 25 ottobre 2004). Sebbene questo tipo di iscrizione possa essere molto provocatorio (proprio come i graffiti sono provocatori), l'uso del corpo come parte costitutiva di un lettering che forma un messaggio politico attira sempre un'attenzione speciale, e in linea di principio ha più peso dell'uso di oggetti “inanimati”.

²² Apparso nella collocazione più evidente all'interno della sezione di politica interna di Delo (pagina 2, parte centrale in alto) accompagnato da una foto di grandi dimensioni (17 cm per 13 cm). Cfr. B. Hočevár, *Akcija v podporo izbrisanim: Združeno listje posuto po prostorih združene liste* (Azione in supporto dei Cancellati: *Foglie Unite* sparse attorno alle sedi di Lista Unita), in «Delo», 8 ottobre, 2004.

²³ Qui abbiamo in mente l'uso di questo termine nei paesi non anglofoni, poiché solo in questo contesto il termine performance ha lo status di “termine tecnico”. In inglese, la portata di questa nozione è molto più ampia, poiché oltre alla sfera culturale, include almeno anche le sfere organizzative e tecnologiche. Per ulteriori informazioni, cfr. J. McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, Routledge, New York 2001.

che (nel qual caso fa parte di una ben ponderata strategia di azione politica che è “culturalizzata” in questo modo²⁴).

Performance, rituale e para(de) theatre²⁵

Per poter comprendere cosa si intenda con il termine “performance” dobbiamo guardare più da vicino al contesto in cui viene utilizzato, poiché per il suo molteplice significato, oltre che per le numerose forme di concettualizzazione, è una di quelle nozioni teatrali/teoriche il cui ambito non è stato definito in modo sufficientemente dettagliato. L’uso comune di questa nozione è stato definito da Lado Kralj nello studio *Teorija drame (Teoria del Dramma)*:

La performance ha acquisito il nome e lo status di genere artistico autonomo negli anni ‘70, quando in particolare gli artisti visivi hanno fatto rivivere un’idea risalente al periodo delle avanguardie tra le due guerre, suggerendo che il concetto fosse più importante del prodotto, poiché l’arte non è qualcosa che permane, né è un prodotto finale destinato alla vendita; il fatto che un artista visivo si sia cimentato con la performance è una dimostrazione di questa idea²⁶.

Per Rose Lee Goldberg, la performance art è «un mezzo permissivo aperto con infinite variabili -o in altre parole- un mezzo anarchico»²⁷ che sfugge a una definizione più precisa. Nell’introduzione al rinomato studio *Performance*, Marvin Carlson afferma con rassegnazione che la letteratura disponibile sulla performance è davvero ampia, ma sfortunatamente, per un ricercatore, la confusione dei significati è fonte di difficoltà piuttosto che di vantaggi²⁸.

La definizione di Victor Turner e Richard Schechner, che ha influenzato in modo significativo la comprensione dei rapporti tra performance, teatro e rito, non è meno im-

²⁴ Per saperne di più sulla “logica politica della culturalizzazione” cfr. B. Buden, *Politička logika kulturalizacije: beogradske demonstracije 1996/1997* (Logica Politica della Culturalizzazione: Contestazioni di Belgrado 1996/1997) in B. Buden, *Kaptolski kolodvor*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002.

²⁵ Nel testo inglese l’autore usa l’espressione *para(de) theatre* creando un gioco di parole dato dalla unione delle espressioni *paratheatre* e *parade theatre*, parateatro (espressione coniata da Grotowski) e teatro di parata. Si è preferito mantenere l’espressione originaria [Nota del traduttore].

²⁶ L. Kralj, *Teorija drame (Teoria del Dramma)*, DZS, Ljubljana 1998, p. 47.

²⁷ R. Goldberg, *Performance art: from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London 1990, p. 9.

²⁸ M. Carlson, *Performance: a critical introduction*, Routledge, London and New York 1996, p. 1.

precisa²⁹. Si potrebbe dire che gli autori usino il termine performance più nel senso di “performance culturale”, un termine coniato da Milton Singer nel 1959, che nel senso di “performance art”, che per Carlson è: «sia storicamente che teoricamente un fenomeno principalmente americano»³⁰. Come scrive l’antropologo Jack Goody, la debolezza di questo approccio, e della maggior parte delle teorie “rituali”³¹ sul teatro e/o la performance, sta nell’annullare qualsiasi distinzione tra teatro e rituale sotto il termine generico di “performance”³². Goody pensa che il loro tentativo di fornire le basi per una coerente teoria del rituale e della performance (o rituale come performance) sia fallito perché la percezione del rituale come performance è eccessivamente ampia e come tale porta a un regresso infinito.

L’errore fondamentale di Schechner deriva dalla sua percezione del rituale come un concetto storico e universale, che possa essere applicato spontaneamente a una moltitudine infinita di fenomeni sociali (contemporanei) simili a (antropologici) rituali (ad esempio le performance). Ciò che risulta insolito in questa prospettiva è che Schechner riconosca una delle differenze fondamentali tra rito e teatro, cioè la differenza tra efficacia, che è inerente al rito, e “intrattenimento”, che è inerente al teatro³³. Questa distin-

²⁹ Per quanto riguarda i temi del rito e dei suoi possibili legami con il teatro e lo spettacolo, il saggio di Schechner *From ritual to theatre and back: the efficacy – entertainment braid* è senza dubbio il capitolo cruciale del suo libro *Performance Theory*, 1977 (le citazioni sono tratte da questo saggio se non diversamente specificato). I saggi di Turner su questo argomento sono raccolti in *Ritual to Theatre*, 1982 (le citazioni sono tratte da questo libro).

³⁰ M. Carlson, *op. cit.*, p. 2.

³¹ Cfr. A. Milohnić, *Ritual in gledališče (Rituale e Teatro)*, in J. Vogrinc (ed.), *Prestop: Spominski zbornik Iztoka Saksida – Saxa (Transferimento: Atti commemorativi per Iztok Saksida – Sax)*, Oddelek za sociologijo kulture, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2000, p. 403-428.

³² J. Goody, *Representations and Contradictions: Ambivalence towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*, Blackwell Publishers, Oxford 1997, p. 131. A pagina 259 si può leggere: «Ci sono pericoli nell’inclusione di rito e teatro (o anche dramma) in una singola categoria di performance (sebbene ci siano ovvie sovrapposizioni e somiglianze), perché la natura della partecipazione, le opinioni degli attori, sono diversi. Nei rituali sei l’arcivescovo. In *Murder in the Cathedral* imiti la sua figura, assumi un ruolo. E quel processo è ancora una volta diverso dal mimetismo non strutturato fuori dal teatro».

³³ Argomenti simili possono essere trovati tra quegli studi sul teatro che si sono occupati della nozione di “teatralità”. Uno dei primi, e influenti, tentativi è stato *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*, 1972 di Elizabeth Burns. Successivamente, questo argomento è stato ampiamente trattato da Josette Féral, che nel 1985 ha pubblicato un compendio di scritti dal titolo *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Per una lettura critica di entrambi gli autori cfr. M. Breznik *Teatralnost* (Teatralità), in «Maska, Performing Arts Journal», n. 3-4, estate-autunno 1998, p. 67-68.

zione ha un certo valore propedeutico e può fornire una solida base per l'analisi sincronica dei rapporti strutturali tra rito e teatro. D'altra parte, la spiegazione di Schechner rivela l'erroneità della sua ipotesi di partenza, che non tiene conto della dimensione diacronica dell'analisi.

La polarità di base è tra efficacia e intrattenimento, non tra rituale e teatro. Se si definisca una specifica performance "rituale" o "teatro" dipende principalmente dal contesto e dalla funzione. Uno spettacolo è chiamato teatro o rituale in funzione del luogo in cui viene eseguito, da chi e in quali circostanze³⁴.

Per Schechner, ogni performance è un misto di efficacia e intrattenimento, dal momento che il cambiamento delle prospettive comporta un cambiamento della classificazione.

Pertanto, secondo Schechner, una specifica performance sarà designata come rituale o teatro sulla base del contesto e della funzione. In altre parole, la designazione dipende dai "punti di vista interpretativi", o *topoi* (Vico) che producono classificazioni. La performance è talvolta un rito e talvolta teatro, ma tale classificazione dipende, più che dall'oggetto, dalla prospettiva dalla quale viene guardata. Di conseguenza, la performance, o meglio ancora, la nozione su cui si basa presumibilmente la forza di questa teoria, si disintegra in una moltitudine di *topoi*. O, ancora in altre parole, da qualunque punto di vista (*topos*) si cerchi di percepire uno specifico "registro simbolico" (teatro o rito), esso appare sempre come un'immagine speculare dell'altro. Un registro simbolico invoca inevitabilmente l'altro, perché per Schechner, entrambi meramente sono gli aspetti centrali della "performance", qui usato come termine ombrello e, allo stesso tempo, di quel punto di vista nel registro simbolico del "dramma sociale" di Turner³⁵ che consente l'«iscrizione del soggetto in un sistema»³⁶.

³⁴ R. Schechner, *op. cit.*, p. 120.

³⁵ La teoria del "dramma sociale" di Turner deriva da quella di Gennep sui "riti di passaggio" (Arnold van Gennep, *Rites de Passage*, 1908). Essenziale per la teoria di Turner del "dramma sociale" è l'opinione di Gennep secondo cui, in primo luogo, i riti di passaggio di solito si verificano nei "momenti fondamentali" della vita, cioè momenti drammatici per un membro di una società; in secondo luogo, al momento di tale rito, il soggetto del rito è fisicamente separato dagli altri membri della società, il che significa che i riti di passaggio si svolgono nell'area dell'insolito, degli eventi cardine, al di fuori delle correnti della vita quotidiana, in breve, sono drammatici. Poiché Turner sostiene che i riti di passaggio si svolgano nell'arena degli eventi drammatici, cerca le radici della performance nel rituale e, al contrario, identifica le analogie con il rituale all'interno della performance. Di conseguenza, afferma di concepire il rituale come una performance piuttosto che come sistema di regole e pre-

Quando si analizzano i metodi utilizzati in forme nazionali o internazionali di azioni politiche dirette svolte in luoghi pubblici, dovremmo prima focalizzare l'attenzione sul rischio implicato nel tentativo di collegare questi fenomeni al teatro o al rituale, a meno che questi termini non vengano utilizzati metaforicamente. Il saggio di Schechner *Invasions Friendly and Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theatre*³⁷ può servire come esempio di un tentativo piuttosto poco convincente di impiegare le teorie rituali per spiegare il significato di dimostrazioni o altre proteste e simili raduni all'aperto. In questo testo, che non si avventura mai oltre il livello descrittivo, l'autore presenta vari tipi di eventi che chiama «teatro diretto». Tuttavia, analizzando le proteste di massa e altri eventi simili, piuttosto che assumere come punto di partenza la qualità specifica di un momento storico concreto, Schechner cerca modelli universali e radici, presumibilmente comuni, di questi eventi. Questo difetto nell'approccio di Schechner è stato evidenziato da molti teorici, tra cui Baz Kershaw, secondo il quale Schechner: «minimizza il contenuto ideologico, il significato politico di particolari eventi come parte di un più ampio processo storico», motivo per cui potrebbe accadere che nel suo schema «raduni rivoluzionari e reazionari siano contenuti nella stessa categoria teorica». Il problema, sostiene Kershaw, è l'insistenza su analogie formali e apparenti. «Un approccio che enfatizza principalmente l'estetica della protesta, soprattutto attraverso un'analogia con il carnevale,

scrizioni. Le sue ambiziose, ma sfortunatamente, non ben fondate analogie tra rito e teatro (cioè performance) gli valsero parecchie critiche taglienti (ad esempio da Clifford Geertz, così come da Max Gluckman e Raymond Firth). Questa critica potrebbe essere brevemente ricapitolata come segue: usando il termine "dramma" come rappresentante di una categoria universale, "a-temporale", Turner impone l'uso di uno schema culturale determinato dalle caratteristiche di un particolare genere artistico storicamente definito.

³⁶ In questo senso, la nozione di "performance" di Schechner è simile alla nozione di "fatto sociale" così come è inteso dall'antropologo Marcel Mauss: la performance di Schechner emerge all'incrocio di vari "registri simbolici" sociali, ma entrambe le forme di manifestazione della performance, cioè rito e teatro, sono argomenti a sé stanti, poiché sono fenomeni di estetica (teatro) e magia, cioè pratiche magiche / ritualistiche (rituale). Nel proporre questa definizione, ci appoggiamo alla prefazione di Rastko Močnik agli scritti selezionati di Mauss in cui descrive la doppia struttura tematica del concetto di "fatto sociale". (Cfr. R. Močnik, *Marcel Mauss - klasik humanistike (Marcel Mauss - Un classico autore nelle discipline umanistiche)*, ŠKUC-Filozofska fakulteta, Ljubljana 1996, pp. 272-273.

³⁷ Il saggio è stato pubblicato con questo titolo nel libro J. G. Reinelt e J. R. Roach, *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1992, p. 88-106; una versione leggermente modificata è stata pubblicata con il titolo *The street is the stage*, nel capitolo tre del volume di Schechner *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, London and New York 1993, pp. 45-93.

offre un modello utile, ma la sua concentrazione sulle somiglianze formali tende a sminuire il contributo della protesta ai maggiori cambiamenti ideologici di periodi specifici»³⁸. In altre parole, le analisi strettamente formali e fenomenologiche del fenomeno che alcuni (ad esempio Schechner) chiamano “teatro diretto” e altri (ad esempio Kershaw, Cohen-Cruzecc.) «performance radicale»³⁹, non possono essere legate al recente “tacito” consenso che queste pratiche siano principalmente dominio della sinistra politica, poiché, come Benjamin ha opportunamente sottolineato già negli anni ‘30, sono precisamente i radicali di destra a ricorrere all’ “estetizzazione della politica”.

Il “para(de) theatre” di strada di massa, una caratteristica costante per tutto il “lungo Novecento”, non fu infatti introdotto dai nazionalsocialisti, ma dai bolscevichi. Già nel 1918 Lenin inaugurò il suo “Piano di Propaganda Monumentale”, che fornì le linee guida di base per future manifestazioni di massa che glorificarono la rivoluzione e il Soviet al potere. Si noti che il Dipartimento teatro del Commissariato del popolo per l’istruzione (Narkompros) includeva una sezione per “rappresentazioni di massa e spettacoli” che produceva e proponeva scenari per questo tipo di eventi⁴⁰. Uno degli spettacoli/eventi di massa più noti dell’epoca fu una spettacolare “para-teatralizzazione” dell’assalto al Palazzo d’Inverno diretto da Evreinov nel 1920 a San Pietroburgo. Questi primi esperimenti furono successivamente imitati da Hitler, Stalin e altri autocrati, assu-

³⁸ B. Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, Routledge, London and New York 1999, p. 108.

³⁹ Cfr. J. Cohen-Cruz, *Radical Street Performance: An International Anthology*, Routledge, London and New York 1998.

⁴⁰ A titolo illustrativo citiamo un breve passaggio della proposta per l’organizzazione di una parata del Primo Maggio per le strade di Mosca pubblicata su *Vestnik teatra*, nel febbraio 1920 (la traduzione inglese apparve nella raccolta di documenti sul teatro rivoluzionario russo *Street Art of the Revolution*, a cura di Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova e Catherine Cooke, Thames & Hudson, 1990; la seguente citazione è tradotta dall’antologia di Jan Cohen-Cruz, cit., p. 19): «Il compito che deve affrontare la Sezione delle rappresentazioni di massa e degli spettacoli dal primo momento della sua attività è stato quello di elaborare il primo scenario di azione di massa e di elaborare un magnifico dramma in cui l’intera città sarebbe stata il palcoscenico e le intere masse proletarie di Mosca gli artisti. [...] Il contenuto delle manifestazioni sarà la storia delle tre Internazionali. Il proletariato, avendo percorso nel corso della storia, la via del socialismo tramite le tre Internazionali, deve percorrere questa strada durante le celebrazioni del Primo Maggio in forme teatrali, dando un vivido ritratto dei grandi successi della Rivoluzione d’Ottobre, del sistema sovietico e della transizione alle forme di vita socialista [...] Il compito generale di questo piano decorativo è immaginare la città comunista del futuro. Tutte le piazze su cui si svolgerà l’azione saranno intitolate a scienze e arti. Ad esempio, Piazza Geografia con un enorme globo su cui sono dipinti i continenti con le sfumature rosse di una fiammeggiante rivoluzione mondiale – Piazza Astronomia, Piazza dell’Economia Politica e così via».

mendo principalmente la forma di eventi di massa militanti, processioni di fiaccole, parate militari e simili. La fine degli anni '60 portò proteste studentesche di massa a Parigi e in altre città europee, seguite all'inizio degli anni '70 da proteste negli Stati Uniti contro la guerra in Vietnam. Verso la fine degli anni Ottanta apparvero di nuovo "movimenti di massa" più ampi, ma il contesto politico era ormai diverso, cioè quello solitamente simboleggiato dalla caduta del Muro di Berlino. Recentemente, proteste di massa sono state organizzate da movimenti a sostegno di una globalizzazione più giusta, ai quali è stata appiccicata, contro la loro stessa volontà, la denominazione di "no-global", sebbene un nome più appropriato sia alter-globalisti.

Agitprop e la Guerrilla Performance

Sebbene in molte occasioni gli attivisti in Slovenia abbiano organizzato manifestazioni di massa per la cui interpretazione sarebbe stato possibile utilizzare l'impianto teorico del concetto di "carnevalizzazione" di Bachtin⁴¹, in questo saggio ci limiteremo a quelle forme di azione diretta che non si qualificano come eventi di massa, ma sono piuttosto performance di guerriglia "messi in scena" da un numero limitato di attivisti, principalmente per truppe televisive e fotografi. Tuttavia, prima di procedere, dovrei sottolineare che non è possibile trovare, né nella digressione sopra esposta, né nella letteratura di riferimento, alcun argomento davvero convincente che ci incoraggi a descrivere le azioni dirette *Foglie Unite* e *Cancellazione* (o altre azioni dirette), senza ambiguità e senza rimorsi di coscienza, come "performance culturali", figuriamoci come "performance art". Tuttavia, a dover scegliere tra due opzioni inadeguate, la prima denominazione sembra risultare la scelta meno peggiore. La performance politica, ancora un altro termine incontrato occasionalmente nei discorsi che utilizzano approcci più o meno estetici sulla lettura di forme contemporanee di azione politica diretta, può essere intesa in questo contesto come una suddivisione della più ampia categoria di performance culturale. La difficoltà relativa all'uso di questo termine è simile a quella che ha fatto virtualmente scomparire dalle teorie contemporanee dal teatro e della performance il termine, un

⁴¹ Cfr. M. Bakhtin, *Rabelais and His World* [1940], Indiana University Press, Bloomington 1984 and *Problems of Dostoevsky's Poetics* [1929], University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

tempo popolare, di teatro politico. Per molto tempo, e in ogni caso dai tempi di Foucault, la politica non è stata rappresentata come grande narrazione. Piuttosto, essa è presente simultaneamente in una serie di macro e microcosmi. Per questo motivo, la politica all'interno del teatro (e, per analogia, all'interno della performance) non è la politica nel senso usato da Piscator alla fine degli anni '30, né la politica nel senso usato da Melchinger nei primi anni '70⁴². Così come la politica, con la P maiuscola, si è disintegrata in una moltitudine di politiche identitarie, anche il teatro moderno ha inventato la propria politica attraverso "nicchie" identitarie sempre nuove⁴³.

Foglie Unite e *Cancellazione* sono azioni dirette che ricordano l'agitprop e le performance di guerriglia. Entrambi i metodi fanno parte della storia del teatro del XX secolo: l'agitprop è «una forma di animazione teatrale il cui scopo è sensibilizzare il pubblico su una specifica situazione politica o sociale», mentre la performance guerriglia «vuole essere militante e impegnata nella vita politica o nella lotta per la liberazione di una nazione o di un gruppo»⁴⁴. Gli attivisti che hanno preso parte alle azioni *Foglie Unite* e *Cancellazione* non erano attori formati, né indossavano costumi pensati appositamente per l'occasione, perché il motivo alla base di entrambe le azioni era creare un effetto politico, non un'estetica. L'attivista che ha preso parte alla performance di guerriglia *Cancellazione* è come quell' "attore" spontaneo di Brecht da una scena di strada, testimone casuale di un incidente stradale che spiega a curiosi e passanti cosa sia successo. Questo presentatore non è un attore istruito e la sua ricostruzione dell'incidente stradale non è un evento artistico, ma nonostante ciò, dice Brecht, questo ipotetico dilettante ha un certo potenziale creativo⁴⁵. In breve, un attivista non è un artista, ma non è del tutto privo di un "talento per l'arte"; un attivista è un artista tanto quanto è inevitabile, né più né meno; l'artigianalità è un effetto collaterale di un atto politico. Proprio questo costituisce

⁴² Cfr. E. Piscator, *Das Politische Theater*, Berlin Adalbert Schultz, Berlin 1929 e S. Melchinger, *Geschichte des politischen Theaters*, Friedrich Verlag, Hannover 1971.

⁴³ «Entro la fine del ventesimo secolo una pletera di pratiche innovative potrebbe essere raggruppata attorno a queste ampie definizioni, tra cui teatro di comunità, teatro di base, teatro femminista, teatro delle donne, teatro lesbico, teatro gay, teatro queer, teatro nero, teatro etnico, teatro della guerriglia, teatro dell'educazione, teatro nelle carceri, teatro della disabilità, teatro della reminiscenza, teatro ambientale, teatro celebrativo, performance art, teatro fisico, teatro visivo e così via» in B. Kershaw, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴ P. Pavis, *Gledališki slovar (Dizionario di Teatro)*, MGL, Ljubljana 1997, p. 28, p. 323.

⁴⁵ Cfr. B. Brecht, *Dijalektika u teatru (Dialettica a teatro)*, Nolit, Beograd 1979, p. 94, e p. 99

l'austerità, l'unicità e il significato specifico dell'attivista. L'assenza di preoccupazioni sull'estetica e un atteggiamento irrispettoso nei confronti delle grandi narrazioni (politiche, legali, sociali, forse anche filosofiche), relega un attivista al posto strutturale di un attore dilettante, vale a dire un attore che appare insolito alla "tacita maggioranza", ma proprio in virtù di questo, in grado di porre domande semplici, ingenui e quindi importanti.

Il significato dell'attore dilettante e, per analogia, degli attivisti moderni, è stato spiegato da Terry Eagleton nel saggio intitolato *Brecht and Rhetoric*:

Gli attori dilettanti, come i rivoluzionari politici, sono coloro che trovano le convenzioni difficili da comprendere e le eseguono malamente, non essendosi mai ripresi dalla perplessità infantile. Questa perplessità è probabilmente ciò che definiamo "teoria". Il bambino è un teorico incorreggibile, sollecitando sempre le più impossibili domande fondamentali [...] L'interrogante rivoluzionario vede il mondo con lo stupore di un bambino ("Da dove viene il capitalismo, mamma?") E si rifiuta di farsi fregare dagli adulti con le consuete giustificazioni wittgensteiniane delle loro pratiche: "è solo quello che facciamo, caro" [...] La teoria comincia a prendere piede una volta che ci si rende conto che nemmeno gli adulti sanno come muoversi, anche se *agiscono* come se lo sapessero. Agiscono così, proprio perché non riescono più a vedere, e quindi non mettono in discussione le convenzioni dei loro comportamenti⁴⁶.

Questa argomentazione porta Eagleton alla conclusione che il compito della teoria è esortare cattivi attori.

Probabilmente non c'è bisogno di sottolineare che fraintenderemmo il punto di Eagleton se interpretassimo letteralmente i termini «cattiva recitazione» e «cattivi attori», vale a dire come termini peggiorativi piuttosto che concettuali, cioè affermativi. Attori, interpreti, attivisti, teorici e così via, sono «dilettanti» perché pongono domande su questioni che non vengono contestate altrimenti, poiché in qualche modo sono date per scontate, presunte, esentate, insomma, percosse dentro di noi. Da qui deriva il grottesco dell'esibizione spettacolare dei *robocop* ben addestrati, in divisa (da leggere: in costume), istruiti professionalmente, che durante l'incontro Bush-Putin hanno "sfidato" il "laboratorio teatrale" dilettante degli attivisti politici. Simili scene possono essere viste in strada perché nessun altro, eccetto i politici "dilettanti" (cioè attivisti politici) è disposto

⁴⁶ T. Eagleton, *Brecht and Rhetoric*, in «New Literary History», vol. XVI, n. 3, primavera 1985, pp. 636-637.

a porre domande “ingenua”, quelle mai ascoltate in Parlamento, ovvero la sede dei politici professionisti⁴⁷.

La psicopatologia della vita quotidiana

Sembra che le performance di guerriglia si inseriscano profondamente in una certa convenzione fondata sulla convinzione che in uno stato “governato dallo stato di diritto” solo gli esperti legali (amministrativi) siano autorizzati a “dare nomi propri” a stati giuridici complessi e proporre soluzioni adeguate ai decisori politici. Tuttavia, nel caso dei residenti cancellati, l’osso della contesa era proprio la denominazione di queste persone; per alcuni dell’ala destra, la cancellazione non è mai avvenuta realmente, poiché, come sostengono, queste persone sono solo state trasferite da un registro (di persone vive) a un altro (di persone morte). Secondo questo argomento, la cancellazione in realtà, è “un’auto-cancellazione”, perché queste persone sono esse stesse responsabili di essere finite nel registro delle “anime morte”. Attraverso l’uso di giochi di parole e azioni dal vivo, *Foglie Unite* e *Cancellazione* attirano così la nostra attenzione sul fatto che i politici abbiano sperimentato la «perdita del meta-linguaggio», per parafrasare Roman Jakobson. In altre parole, non sono più in grado di nominare. Ricordano un paziente con afasia che, quando gli viene chiesto di ripetere la parola “no”, risponde: «No, non so come farlo». Come dice Jakobson, mentre usa spontaneamente la parola nel contesto, non riesce ad applicare la pura forma di equazione dell’asserzione, cioè tautologicamente $a = a$, “no è no”⁴⁸.

Si ritiene che la messa in scena di un evento come una performance di guerriglia produca determinati effetti nell’area della psicopatologia della vita quotidiana piuttosto

⁴⁷ Il più grande “deficit democratico” negli ultimi dieci anni di democrazia parlamentare in Slovenia si è verificato quando si è presa una decisione storica: che la Slovenia dovesse aderire alla NATO. Dal momento che tutti i partiti parlamentari, ad eccezione di uno o due partiti marginali che hanno svolto il ruolo di pagliacci politici, hanno sostenuto l’adesione alla NATO, e poiché il referendum ha mostrato che, nonostante l’aggressiva campagna pro-NATO del governo, circa un terzo degli elettori fosse contrario. Con l’adesione della Slovenia, abbiamo dovuto affrontare un fatto spiacevole: che il sistema di rappresentanza multipartitico non è stato efficace quando si è trattato di prendere una decisione su una questione importante. In altre parole, non essendo rappresentato da alcun partito parlamentare (serio), un terzo di tutti gli elettori non ha avuto la possibilità di presentare in Parlamento le proprie argomentazioni a sostegno delle proprie opinioni.

⁴⁸ R. Jakobson, *Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj (Due aspetti del Linguaggio e due tipologie di disturbi afasici)* in *Lingvistični in drugi spisi*, ŠKUC/Filozofska fakulteta, Ljubljana 1989, p. 98 e p. 101.

che nell'area dell'estetica. Parlando di *Foglie Unite* e *Cancellazione*, il loro scopo principale è quello di aiutare gli esperti legali (impiegati amministrativi) e i politici che, a causa di un simulato o reale disturbo del linguaggio, non riescono a dire "piove" a meno che non vedano effettivamente la pioggia cadere come dice Jakobson, quindi visualizzare la semplice equazione dell'enunciato: i residenti cancellati sono residenti che sono stati cancellati. Gli attivisti hanno informato i media sui loro programmi. I media, quell'immane esercito della "società dello spettacolo", sono corsi prontamente di fronte all'opportunità di aggiungere un po' di colore alla noiosa prosa politica delle notizie quotidiane, e così facendo hanno portato il messaggio anche a quei politici non presenti alla performance *Cancellazione* davanti al Palazzo del Parlamento, i politici di alto rango del partito ZLSD, che purtroppo hanno mancato l'azione di *Foglie Unite*, e quell'ampia cerchia di pubblico televisivo. Entrambe le azioni sono state trattate nelle sezioni "politica interna", quindi un chiaro messaggio a lettori, spettatori e ascoltatori che si trattasse di eventi politici in cui l'estetica gioca solo un ruolo marginale.

Il problema cruciale incontrato da queste e simili azioni dirette riguarda il fatto che il sistema neoliberista è così flessibile da essere in grado di assorbire, senza alcuna difficoltà evidente, questi tipi di incursioni del pensiero politico materializzato e quindi di neutralizzare le esistenti "sacche di resistenza". Il meccanismo di autodifesa del neoliberismo è il cinismo, che opera senza intoppi sia a livello macro che micro. Molti esempi lo dimostrano. Ad esempio, dopo che gli attivisti hanno colpito il Presidente della Banca Mondiale, macchiando con le uova i suoi vestiti, ha dichiarato, durante una cerimonia di ricevimento subito dopo l'evento, che l'evento dimostrasse: «quanto la Slovenia sia una società aperta in cui le persone possono esprimere le proprie opinioni- per il Primo Ministro questa era - la prova del nostro sviluppo e della nostra democrazia»⁴⁹. È molto simile alla risposta del consiglio esecutivo della polizia di fronte al crescente numero di denunce riguardanti le violazioni dei diritti umani nelle procedure della polizia: per loro, è la prova della natura democratica e dell'apertura di questo organo repressivo, nonché il risultato dell'incrementata fiducia da parte dei cittadini nella corretta esecuzione delle procedure

⁴⁹ Cfr. "Pobarvani predsednik – Napad na predsednika Svetovne banke nas je uvrstil med razvite države (Presidente Daubed – L'attacco al presidente della Banca Mondiale ha portato la Slovenia a far parte del gruppo dei paesi sviluppati), in «Mladina», Marzo 22, 2004, p. 29.

di ricorso⁵⁰. Quando circa quattro anni fa una guardia di sicurezza ha impedito a due uomini gay di entrare nel Café Galerija, dicendo che «dovremo abituarci all'idea che questo posto non sia pensato per queste persone», gli attivisti hanno reagito rapidamente, inscenando un'azione in una sorta di sit-in di protesta: circa 40 attivisti si sono seduti al Café Galerija, ciascuno dei quali sorseggiando lentamente il proprio bicchiere di acqua minerale per circa due ore. «Il personale del bar si è affrettato a riconoscere la protesta, sostenuta da un cameriere che, in segno di solidarietà, ha bevuto un decilitro di acqua minerale». Una settimana dopo, quando «il gruppo di attivisti che aveva partecipato all'azione si è leggermente ridotto numericamente rispetto alla settimana precedente, l'acqua minerale è stata offerta gratuitamente»⁵¹. E così via.

In linea di principio, l'apparato repressivo dello Stato persegue l'astuta ideologia della tolleranza democratica. Tuttavia, questo concetto di tolleranza include un aspetto che viene spesso trascurato, e che si è chiaramente riflesso nella "sicurezza esagerata" durante la protesta in occasione dell'incontro Bush-Putin: la tolleranza è il privilegio di chi detiene il potere che gli consente di essere tollerante⁵². Se per un attimo ignoriamo l'incidente al varco di frontiera quando la polizia slovena ha picchiato "preventivamente" diversi attivisti italiani, le proteste nella capitale slovena sono avvenute sotto l'occhio vigile di un numero sproporzionato di guardie di polizia. Il loro compito principale era quello di proteggere alcuni siti (la Presidenza, la sede del governo, il palazzo del Parlamento, le ambasciate e così via) e di dimostrare il potere, la cui funzione - così presumiamo - era quella di distogliere "preventivamente" le masse persino dal contemplare l'occupazione di questi edifici simbolicamente significativi. La polizia, infatti,

⁵⁰ Un dettaglio che qui trascurano è il fatto che "nel 2003 il numero di denunce [riguardanti le violazioni dei diritti umani nelle procedure di polizia] indirizzate al Difensore civile (dei diritti umani) è aumentato di quasi il 70% rispetto al 2002, mentre il numero di denunce rivolto alla polizia è aumentato solo del 7,1% rispetto all'anno precedente". K. Zidar, *Nadzor nad policijo in reševanje pritožb zoper njeno delo*, Amnesty International Slovenije, Ljubljana 2004, p. 119.

⁵¹ R. Kuhar, *Primer Cafe Galerija* (Il caso di Cafe Galerija), in *Intolerance Monitor No. 1*, Peace Institute, Ljubljana 2001, p. 172

⁵² Sull'aporia della tolleranza cfr. il numero tematico della rivista «ČKZ», n. 164-165 / 1994, specialmente il testo di Tonči Kuzmanić, *Postsocializem in toleranca ali Toleranca je toleranca tistih, ki tolerirajo ali pa ne!*, (*Post-socialismo e tolleranza, o, La tolleranza è la tolleranza di coloro che tollerano o no!*) in cui l'autore dice che: «la tolleranza è un tipo di relazione sociale in cui non abbiamo tolleranza tra uguali, ma (in) tolleranza della minoranza da parte della maggioranza» p.178. Per una migliore comprensione dei movimenti moderni per "una globalizzazione più giusta" cfr. R. Močnik, *Strpnost, sebičnost in solidarnost* (*Tolleranza, egoismo e solidarietà*) apparso nello stesso numero della rivista ČKZ, pp.143-163.

ha mostrato più nervosismo quando ha messo in sicurezza azioni dirette contro la politica estera statunitense, quando in diverse occasioni piccoli gruppi di manifestanti sono stati allontanati con forza dagli spazi pubblici nelle immediate vicinanze dell'ambasciata americana. In breve, nelle circostanze slovene, nonostante gli evidenti disaccordi tra l'allora capo della polizia slovena e il Ministro degli Interni, l'apparato repressivo in linea di principio aderiva all'ideologia dominante che dice: «io tollero, quindi sono» (un democratico, leader cosmopolita e illuminato).

Panico morale

Questa considerazione della tolleranza come le due facce di Giano, ci porta a una domanda inevitabile: come si adatta questa disposizione a quelle pratiche che Tanja Lesničar-Pučko chiama «diversioni socio-artistiche»⁵³? Di recente, esempi paradigmatici di questi progetti artistici (o, se relativizziamo in qualche modo, progetti realizzati da artisti), sono state le azioni *soft terrorist* di Marko Breclj, *Croce Ardente* a Strugnano di Dean Verzel e Goran Bertok, alcune installazioni e performance al *Break festival* e così via. Un tratto condiviso da queste pratiche è un'evidente provocazione, non solo in potenza ma anche nei fatti, dato che tutti questi eventi hanno suscitato aspre reazioni da parte dei politici, della Chiesa, del pubblico "laico" e dei giornalisti.

Il punto di vista che caratterizza la teoria estetica della Scuola di Francoforte ("teoria critica della società"), come ricapitolato da Zoja Skušek nella sua prefazione al compendio *Ideologija in estetski učinek* ("Ideologia ed effetto estetico"), afferma che:

oggi "veritiera" è solo quell'arte per la quale la dissoluzione della soggettività non sia solo l' "oggetto" che ci si propone di mostrare, ma una disintegrazione inscritta nella forma: l'arte che interroga se stessa come arte e mette ripetutamente alla prova la propria incapacità; in se stessa e all'interno dei suoi meccanismi, quest'arte è scissa tra costruttivismo razionale e "cieco" anarchismo, e parla direttamente della scissione nella sua propria realtà⁵⁴.

⁵³ Cfr. T. Lesničar-Pučko, *Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda? (Era l'assassinio della Chiesa o le limitazioni del credo artistico della chiesa?)* in «Maska, Performing Arts Journal», n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 30-33.

⁵⁴ L. Althusser, *Ideologija in estetski učinek (Ideologia ed effetto estetico)*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, p. 8.

Nelle azioni artistiche che sono oggetto del nostro interesse nella seconda parte di questo saggio, questa “scissione” è ancora inscritta sia nella forma espressiva (si potrebbe anche dire nella “dichiarazione dell’artista”) sia nella posizione del produttore di tale arte, la posizione di chi proferisce, quella dalla quale l’autore parla come artista (o come attivista, cittadino politicamente consapevole o simili). In altre parole, le installazioni non sono mai semplici installazioni, le azioni artistiche non sono mai esclusivamente artistiche, ma producono comunque un evidente effetto estetico; gli autori infatti operano all’interno dell’istituzione dell’arte, ma allo stesso tempo il loro atteggiamento nei suoi confronti è negligente e l’incontaminazione della categoria non è un problema; alcuni tra loro, in Slovenia specialmente Marko Breclj, passano incessantemente da un campo all’altro. Un altro tratto comune di queste azioni è che più o meno poggiano su una base concettuale immaginativa e inviano segnali forti, acuti e sconcertanti.

Ciò che è importante per questo tipo di azioni artistiche, che tra l’altro producono l’effetto di panico morale⁵⁵, è preservare la loro relativamente autonoma posizione rispetto all’istituzione dell’arte, dove la maggior parte di queste azioni è ancora domiciliata, e rispetto al più ampio campo sociale e politico. Una caratteristica del sistema dell’arte è che è altamente assorbente o, come scrisse una volta Herbert Marcuse, egli stesso membro della Scuola di Francoforte:

il mercato, che assorbe egualmente bene (forse con fluttuazioni del tutto improvvise) l’arte, l’anti-arte e la non arte, tutti i possibili contrastanti stili, scuole, forme, fornisce un “compiaciuto ricettacolo, un amichevole abisso” in cui l’urto radicale dell’arte, la protesta contro la realtà stabilità è inghiottita⁵⁶.

Pertanto, si potrebbe concludere che il sistema dell’arte contemporanea rassomigli sorprendentemente al capitalismo postfordiano per ciò che concerne la propensione al cannibalismo: entrambi sono capaci di ingoiare le critiche e digerirle senza gravi proble-

⁵⁵ Per approfondimenti sul concetto di panico morale cfr. G. Bulc, *Afera Strelnikoff kot moralna panika (Lo scandalo di Strelnikoff come panico morale)*, in «ČKZ», n. 195-196, 1999, p. 201-224.

⁵⁶ H. Marcuse, *Representivna toleranca (Tolleranza Repressiva)*, in «ČKZ», n. 164-165, 1994, p. 101 (Marcuse cita un testo di Edgar Wind, *Art and Anarchy*, come fonte dell’immagine del mercato dell’arte come “compiaciuto ricettacolo, un amichevole abisso”. La citazione in italiano in questo testo è tratta dal volume H. Marcuse, *Critica della Tolleranza*, Mimesis, Milano 2001, p. 84.

mi⁵⁷. Sapendo questo, è semplicemente inimmaginabile che in una qualsiasi democrazia moderna sia possibile mettere in scena una mostra offensiva, come lo fu *Enartete Kunst* (Arte degenerata) con cui i nazisti diffamarono l'avanguardia tedesca nel 1937. A questo proposito, la Slovenia non è stata un'eccezione (finora): le tendenze alla censura degli oppositori ideologici sono state incanalate, si potrebbe dire, nei due fattori determinanti del capitalismo moderno, vale a dire il diritto e l'economia.

Da quando la Slovenia ha ottenuto l'indipendenza nel 1991, il procedimento giudiziario più coperto dai media che ha coinvolto artisti è stato il caso di Strelnikoff. I due membri di questa band hanno dovuto rispondere in tribunale in merito al loro rifacimento del dipinto del 1814 della Vergine Maria di Leopold Layer, che è stato riprodotto sulla copertina del CD *Bitchcraft*. Il dettaglio controverso che ha portato i giovani membri del Partito Democratico Cristiano (SKD) ad invocare il pubblico ministero, anch'egli membro della SKD, è stata l'immagine di un topo che nella riproduzione di Strelnikoff ha sostituito l'immagine del bambino Gesù del dipinto di Layer. Poiché questo caso è già stato trattato in dettaglio da Gregor Bulc⁵⁸, in questo saggio mi limiterò a conclusioni generali sulla tutela della libertà di espressione artistica. Questa libertà è garantita dall'articolo 59 della Costituzione slovena e dal codice penale, che nell'articolo 169 stabilisce che l'insulto è soggetto a pena, ma l'arte ne è esentata a condizione che l'atto controverso non sia stato «eseguito con intenzione di disprezzo»⁵⁹. La Costituzione proibisce “ogni incitamento alla discriminazione nazionale, razziale, religiosa o di altro tipo, e l'alimentazione di odio e intolleranza nazionali, razziali, religiosi o di altro tipo” nonché “ogni incitamento alla violenza e alla guerra” (Articolo 63). Il Pubblico Ministero ha cercato di ottenere il divieto di diffusione del controverso CD e di punire la band, citando prima l'articolo che vieta la discriminazione, poi quello che vietava l'incitamento alla violenza. Tuttavia, la Corte ha archiviato il caso per entrambi i motivi. Inoltre, motivando la decisione, ha concluso che

⁵⁷ Per quanto riguarda l'adattabilità del capitalismo alla critica sociale e artistica, cfr. L. Boltanski, E. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Parigi 1999.

⁵⁸ G. Bulc, *Afera Strelnikoff kot moralna panika*, in «ČKZ», n. 195-196, 1999, pp. 201-224.

⁵⁹ “Commenti offensivi in opere scientifiche, letterarie o artistiche, critiche durante lo svolgimento di compiti ufficiali, compiti giornalistici, attività politiche o altre attività sociali, la difesa di un diritto o la protezione di benefici giustificati, non sono punibili se il metodo di espressione o altre circostanze dimostrano che lo scopo dell'offensiva non era quello di denigrare” (Codice penale della Repubblica di Slovenia, articolo 169, paragrafo 3).

“dal contenuto delle proteste presentate dalle persone interessate è possibile dedurre solo odio nei confronti degli imputati”. A questo dovremmo aggiungere che in realtà sono stati alcuni media a ricorrere all’istigazione alla violenza (sebbene abilmente velati da condizionali e speculazioni a buon mercato), il settimanale politicamente orientato a destra Mag ovviamente più di tutti⁶⁰.

Questo non è stato l’unico tentativo della Chiesa e dei suoi sostenitori politici di limitare il diritto tutelato dalla Costituzione alla libertà di espressione artistica, sebbene tutti gli altri tentativi siano stati effettuati con meno fervore. Dean Verzel e Goran Bertok, i quali hanno bruciato una croce a Strugnano, sono stati citati in giudizio per aver illegalmente danneggiato un «oggetto di particolare significato culturale o storico», vale a dire sulla base dell’articolo 223 del Codice Penale⁶¹. Se il Pubblico Ministero fosse riuscito a provare la loro colpevolezza, avrebbero potuto essere condannati fino a cinque anni di carcere.

Un’altra azione che ha avuto il suo epilogo in tribunale ha riguardato il silenziamento (imbottitura) delle campane della cattedrale di Capodistria. L’azione è stata condotta da Marko Breclj e Aleš Žumer, ma poiché Žumer era il Presidente della società culturale ROV di Železniki, l’azione legale non è stata intrapresa contro di loro, ma contro il comune di Železniki. Questo caso è particolarmente interessante perché può essere considerato un condensato di tutti i campi sociali cruciali che abbiamo considerato in questo saggio: arte, attivismo, politica, Chiesa, Stato (in questo caso rappresentato da un’autorità locale), diritto e economia. Il 2 giugno 2004, il Consiglio municipale di Železniki ha adottato la risoluzione secondo cui la società culturale ROV non si qualificasse per il cofinanziamento delle sue attività con il bilancio municipale: «perché nel 2003 ha agito in un modo da danneggiare la reputazione del comune di Železniki»⁶². In

⁶⁰ Per maggiori dettagli sul testo di Mag cfr. G. Bulc, *op. cit.*, pp. 214- 215.

⁶¹ La tutela del patrimonio culturale è un dovere sancito anche dall’articolo 73 della Costituzione: “Ciascuno è tenuto, secondo la legge, a tutelare i siti naturali di particolare interesse, le rarità e i monumenti culturali”.

⁶² Cfr. una lettera del comune di Železniki del 4 giugno 2004. La base di questa soluzione erano due risoluzioni adottate dal Consiglio municipale di Železniki in una sessione del 24 settembre 2003. Nella risoluzione n. 105/03 troviamo la descrizione dell’evento in Cattedrale di Capodistria, che presumibilmente ha incontrato la “condanna generale” nel comune, seguita da un punto che include elementi di un saggio culturale e artistico: «Gli individui di questa associazione, il cui nome include anche il termine “culturale”, non sono certo a conoscenza di star calpestando il simbolo della cultura e della libertà slovene, danneggiando la reputazione del comune e della città di Železniki. I consiglieri del comune di Železniki, che hanno cofinanziato l’associazione, non stanziarono quei soldi per azioni ver-

altre parole, l'attacco frontale dei circoli ecclesiastici e democristiani che abbiamo visto nel caso della band Strelnikoff, è stato qui sostituito da sanzioni economiche, con cui il Consiglio comunale (si noti che i membri del partito SLS, vicini ai Democratici cristiani, costituiscono la maggioranza nel Consiglio municipale di Železniki) ha mascherato in modo poco convincente i motivi reali, esclusivamente ideologici, dietro questa mossa radicale. In effetti, la collaborazione di Aleš Žumer con Marko Breclj in questa azione non ha comportato alcun finanziamento del bilancio comunale. Di conseguenza, ROV ha reagito citando in giudizio il comune di Železniki per una: «grave violazione dei diritti umani costituzionalmente protetti, in particolare il principio di uguaglianza davanti alla legge, libertà di espressione e libertà artistica»⁶³.

Un'impresa simile è stata intrapresa da un deputato del partito Nova Slovenia (Nuova Slovenia), Janez Drobnič, quando nel luglio 2002 si è rivolto al Ministro della Cultura, Andreja Rihter, proponendo indirettamente che il cofinanziamento del festival internazionale d'arte *Break* fosse interrotto. Per il deputato Drobnič, gli eventi al festival si costituivano come «reati bizzarri, del tutto immorali, punibili», quindi ha chiesto al Ministro della cultura di rispondere alla seguente domanda: «Come il rapporto sessuale con un cadavere, il rivestimento di parti umane di cioccolato, la perforazione con chiodi di organi sessuali e teschi possono essere considerati arte?» Continuando «Come possono essere stanziati i soldi del bilancio statale per questa accozzaglia?», e alla fine ha concluso: «Sarebbe bello se gli autori di atti così folli, bizzarri e offensivi presentati al festival *Break 21* restituissero i soldi al mittente»⁶⁴. Il comitato esecutivo di *Break 21* ha prontamente smentito le dichiarazioni di Drobnič, spiegando che niente del genere fosse accaduto al festival e che fossero stati usati solo alcuni materiali grafici per accompagnare una conferenza di Stuart Swezey con l'intento di stimolare un dibattito sull'arte e sui ta-

gognose, ma per attività culturali". Segue la Risoluzione 106/03, che ha dato sostanza all'insegnamento morale delle risoluzioni precedenti: "Società, sezioni, gruppi o individui che, con le loro attività, danneggiano la reputazione del comune di Železniki, non hanno diritto a ricevere fondi per i loro programmi e progetti dal bilancio del comune».

⁶³ La citazione è tratta dal testo *Zaradi zvonov ob denarna sredstva (Niente più fondi a causa delle campane)*, in «Delo», 9 ottobre, 2004.

⁶⁴ Le citazioni del discorso del parlamentare sono tratte dal testo *Drobnič zgrožen nad 'packarijo' (Drobnič inorridito al 'Jumble')*, in «Mladina», 8 luglio, 2002.

bù legati al corpo. Come conseguenza, il comitato del festival ha annunciato un'azione legale contro il deputato Drobnič⁶⁵.

I costi dei danni materiali causati dagli autori o dai progetti, o la responsabilità finanziaria degli organizzatori di tali eventi, costituiscono un aspetto speciale dell'*action art*. Ad esempio, nel 1995, l'artista russo Alexander Brener, in costume da boxe, attaccò simbolicamente il Teatro dell'Opera di Ljubljana, rompendo diverse finestre; nel 1998 gettò uova ai visitatori della mostra internazionale *Body and the East* al Museo di Arte Moderna di Ljubljana, rovinando diversi abiti da sera e acconciature; ma il danno maggiore è stato causato al centro Cankarjev nel 2000, quando alla conferenza stampa di *Manifesta 2000* imbrattò lo schermo in una delle sale. Il centro Cankarjev fece causa a Brener per il danno, ma successivamente «ritirò il caso perché si rivelò impossibile portare Brener in tribunale»⁶⁶. Meno danni furono inflitti agli organizzatori del *Break festival* nel 2003, quando nel castello di Ljubljana l'artista tedesco Oliver Kunkel allestì l'installazione *A Box with Mosquitoes* per poi ribaltare la scatola in modo che le zanzare fuggissero. Azione che causò un certo panico tra i visitatori perché i testi di accompagnamento dell'installazione dicevano che le zanzare avessero succhiato il sangue di persone infette dal virus HIV. Sebbene l'organizzatore abbia successivamente smentito, dicendo che le zanzare di Kunkel fossero insetti comuni e che, per di più, il virus HIV non si trasmettesse mediante punture di insetti, dovettero pagare un alto risarcimento imposto dall' autorità veterinaria, nonché spese extra per la disinfezione dei locali e il controllo delle zanzare, e un risarcimento al gestore del castello per il mancato guadagno a causa della temporanea chiusura.

⁶⁵ Cfr. *Break 21 toži Drobniča (Break 21 fa causa a Drobnič)*, in «Mladina», 15 Luglio, 2002. Qui vorremo presentare alcune qualificazioni che Adolf Hitler ha usato nei suoi discorsi diffamatori riferendosi all'arte tedesca d'avanguardia (qualsiasi somiglianza con i termini usati da MP Drobnič è accidentale): "arte degenerata", "cosiddetti 'artisti'", "poveri uomini degni di pietà", "sciocchezze inculturali", "malfattori artistici", "miserabili chiacchiere" ecc. Cfr. A. Milohnič, *Nazi-modernizem (Nazimodernismo)*, in «Revija», 2000, n. 73-74, 1994, pp. 119-131; per maggiori informazioni sulle citazioni del discorso di Hitler cfr. A. Milohnič, *Avantgardna umetnost, totalitarizem in država (Arte d'avanguardia, totalitarismo e stato)*, FDV, Ljubljana 1992, p. 69.

⁶⁶ Cfr. *Provokatorji množic (Provocatori delle masse)*, in «Mladina», 21, Luglio, 2003.

Panico per la sicurezza e immunità artistica

Se gli artisti sono condannati a pagare un risarcimento per danni, vengono equiparati a qualsiasi altro cittadino: una multa o un risarcimento devono essere pagati, altrimenti si va in prigione. Tuttavia, i tentativi di alcune persone influenti di punire gli artisti rifiutando il diritto di ricevere denaro per i loro progetti da fondi pubblici non costituisce altro che pressione politica⁶⁷. Finora, le azioni legali sono state l'opzione preferita dei circoli ecclesiastici, dei giovani settori dei partiti politici cristianamente orientati e di alcuni individui che considerano loro la missione di "proteggere" legalmente i simboli cristiani da presunti "abusi". Tuttavia, questo non è un compito facile, dato che il codice penale proibisce il deturpamento dei simboli di stato, ma non dei simboli religiosi⁶⁸. Inoltre, gli artisti godono di un'immunità speciale per quanto riguarda l'uso dei simboli per scopi artistici. Questa immunità è loro concessa dall'articolo 59 della Costituzione ("La libertà di attività scientifica e artistica deve essere garantita"). Se si è a conoscenza del fatto che quest'ultima si integra con la disposizione dell'articolo 39 che garantisce "Libertà di espressione di pensiero, libertà di parola e pubblica apparizione, della stampa e altre forme di comunicazione ed espressione pubblica" e con l'articolo 169 del codice penale, che stabilisce che gli insulti sono perseguibili, ma l'arte è esente a determinate condizioni, diventa chiaro che in un stato liberale moderno l'istituzione d'arte è riuscita ad ottenere per sé un'immunità unica. Visto da una prospettiva sufficientemente astratta, la questione è persino paragonabile all'immunità accordata ai deputati all'Assemblea Nazionale e ai giudici (articoli 83, 134 e 167 della Costituzione). Senza questa protezione, Marko Brecelj avrebbe potuto finire in tribunale per "aver ostacolato una cerimonia religiosa" (articolo 314 del codice penale), Dean Verzel e Goran Bertok avrebbero potuto essere citati in giudizio per aver appiccato un incendio (articolo 317 del codice penale), e gli attivisti che hanno preso parte all'azione

⁶⁷ Oltre ai tentativi già citati, potremmo elencare anche alcuni altri casi: ad esempio, la sospensione temporanea del finanziamento del centro culturale giovanile MKC di Marko Brecelj dopo che Boris Popović divenne sindaco di Capodistria (il concorrente di Popović alle elezioni era Marko Brecelj). Per quanto riguarda la cessazione del finanziamento della società culturale ROV da Železniki, il procedimento giudiziario è ancora in corso. Tuttavia, i querelanti hanno argomenti forti e sono rappresentati da avvocati di successo, quindi la combinazione di questi fattori potrebbe portare alla loro vittoria in tribunale.

⁶⁸ Le disposizioni fondamentali si trovano negli articoli 174 e 175 del codice penale; L'articolo 174 prevede una multa o una pena detentiva fino a un anno per aver diffamato pubblicamente la bandiera nazionale, lo stemma o l'inno, mentre l'articolo 175 prevede le stesse sanzioni per i simboli di altri stati.

Cancellazione sarebbero potuti finire in tribunale perché “montando ostacoli sulla strada” hanno “messo in pericolo la vita delle persone” (articolo 327 del codice penale). La pena detentiva minima per questi reati è di un anno.

L’arte borghese altamente estetizzata, contemplativa e caritatevole che rimane isolata dietro le mura sicure delle istituzioni artistiche si trova solo raramente in una situazione in cui sarebbe costretta a fare riferimento a questi diritti costituzionalmente garantiti. Esempi di questo tipo molto più frequentemente coinvolgono pratiche artistiche trasversali o quelle che problematizzano la stessa istituzione dell’arte e contemporaneamente producono un valore aggiunto denominato effetto “messa in primo piano” (*aktualizace*) dal celebre Circolo linguistico di Praga. La scena slovena dell’*action art* - che è un argomento solo toccato in questo saggio senza menzionare alcune pratiche importanti⁶⁹ - introduce quella freschezza e allegria tanto necessarie al manierismo malinconico e autocompiaciuto della produzione artistica presentato nella maggior parte dei teatri, gallerie e musei del repertorio sloveno. Secondo uno dei protagonisti della performance *Croce Ardente*, la domanda chiave relativa all’arte moderna è:

Sarebbe una cosa sterile, castrata, innocua destinata solo alle gallerie e ad un circolo ristretto e privilegiato, o l’arte dovrebbe essere qualcosa di confine, potente e spesso pericolosa che provochi scalpore tra la gente? Quanto a me, mi interessa un’arte non sterile, che è pericolosa in un certo senso e portatrice di novità. L’Arte come abito da sera borghese, o come una sorta di dessert, non è di mio interesse⁷⁰.

La trasversalità di queste pratiche e la loro natura ibrida consentono rapidi passaggi dalla sfera prevalentemente artistica a quella prevalentemente politica e viceversa. In combinazione con eventi di protesta estetizzati, questo crea una sorta di atmosfera post-Fluxus di relativa emancipazione attraverso la pratica sperimentale⁷¹.

⁶⁹ Gli autori che gravitano intorno al concetto di “action art” e che meritano un’analisi approfondita in futuro, sono, ad esempio, Peter Mlakar (anche lui coinvolto nel progetto *Croce Ardente*), la performance post-porno *Tandem Eclipse*, l’intero comparto net-attivista (Peljhan, Štromajer, Grassi ecc.) e molti altri. Va sottolineato che l’autore non si propone di presentare una panoramica completa, ma di sviluppare diverse ipotesi che potrebbero essere utilizzate nelle future considerazioni di queste pratiche.

⁷⁰ Cfr. *Verska čustva in goreči križ* (I sentimenti religiosi e la croce ardente), una dichiarazione di Goran Bertok nel settimanale *Mladina*, 5 agosto, 2002.

⁷¹ «Fluxus è un progetto emancipatorio perché si sforza di realizzare cambiamenti individuali e sociali che si realizzano attraverso l’estetizzazione della vita quotidiana e la de-estetizzazione dell’arte. Fluxus coinvolge artisti, non artisti, anti-artisti, artisti impegnati e apolitici, poeti che scrivono non poe-

Diversi esempi a seguito delle proteste di Genova e gli attacchi dell'11 Settembre hanno mostrato che in determinati momenti (o anche in periodi più lunghi), quando il sistema è sopraffatto dal "panico della sicurezza", il suo potenziale di assorbimento si riduce pericolosamente, creando le condizioni per restrizioni repressive sulle libertà artistiche, di "espressione di pensiero, di parola e pubblica apparizione", per usare il linguaggio della Costituzione slovena. L'esempio più recente di una reazione così isterica del governo è stata l'azione legale contro l'artista americano Steve Kurtz, accusato di bioterrorismo. Kurtz è membro di un noto collettivo artistico-attivista, Critical Art Ensemble (CAE). Questo processo ha sollevato il sospetto che si trattasse di un tentativo da parte del governo di mettere a tacere l'artista e il collega scienziato Robert Ferrell, impegnati in progetti volti a educare la popolazione su tematiche come gli alimenti geneticamente modificati, l'interesse del capitale e l'establishment militare nel subordinare e controllare la ricerca bio-tecnica⁷². Un altro esempio emblematico è stato l'arresto del gruppo artistico-attivista austriaco con membri internazionali noto come VolksTheater Karawane. Nella maniera istrionica di un teatro itinerante, questo gruppo è passato attraverso l'Ungheria e la Slovenia per arrivare in Italia, dove ha partecipato alle proteste "alter-globaliste" di Genova. Dopo un brutale arresto, gli oggetti e i costumi in loro possesso sono stati descritti dal procuratore come mezzi posseduti per essere utilizzati a fini terroristici. Di conseguenza, e in modo abbastanza incomprensibile, giocattoli per bambini furono trasformati in armi pericolose, caschi protettivi usati nello sport furono dichiarati equipaggiamento militare e un modello del cavallo di Troia fu descritto come un nascondiglio per "armi" e così via⁷³.

sia, non danzatori che ballano, attori e non attori, musicisti, non musicisti e anti-musicisti». Cfr. M. Šuvaković, *Paragrami tela/figure (Paragrammi del corpo/figura)*, CENPI, Beograd 2001, p. 41.

⁷² Una conferenza su questo caso è stata tenuta da Claire Pentecost e Brian Holmes, il 4 settembre 2004 a Lubiana. Il testo di Claire Pentecost è disponibile su http://www.memefest.org/shared/docs/theory/claire_pentecost-selections_from.doc (ultimo accesso 7, Novembre 2004).

⁷³ Cfr. G. Müller, *Transversal oder Terror*, in G. Raunig (ed.), *Transversal – Kunst und Globalisierungskritik*, Turia + Kant, Vienna 2003, pp. 129-138. Un'osservazione interessante è stata fornita da Jürgen Schmidt, collaboratore del gruppo VolksTheater Karawane, in cui descrive la situazione ibrida e di confine delle loro pratiche in relazione alla politica e all'arte: «Con il suo metodo la Caravan ha rotto la dicotomia tra arte e politica; apparentemente ha preso il posto tra le due sedie come è stato osservato scetticamente da entrambe le parti. Sebbene all'interno del campo dell'arte sia stato criticato come "attivista autonomo" e all'interno del campo dell'attivismo politico è stato presentato come "artisti stupidi", il Caravan ha sempre

Gli eventi sopra citati ricordano la teoria dei giochi di Wittgenstein, poi utilizzata da Umberto Eco per illustrare le difficoltà legate alla definizione del fascismo. Il suo schema è il seguente:

1	2	3	4	...
a bc	b cd	c de	d ef	...

È chiaro che il numero di elementi condivisi diminuisce gradualmente; quindi 4 condivide due elementi con 3, un elemento con 2 e nessuno con 1. Ma, come dice Eco: «A causa della serie ininterrotta di somiglianze decrescenti tra uno e quattro, rimane, per una sorta di transitività illusoria, una somiglianza di famiglia tra quattro e uno»⁷⁴. Nel caso di CAE e VolksTheater Karawane si è verificata un’analoga transitività parziale di significato e, infine, non è rimasta distinzione tra azione artistica e presunto atto terroristico: azioni artistiche → proteste → disobbedienza civile → terrorismo. In effetti, c’è stato un caso in cui il terrorismo è letteralmente andato in scena - l’attacco di persone di origine cecena al teatro Dubrovka di Mosca durante lo spettacolo musicale *Nord-Ost*⁷⁵, ma questa è una storia completamente diversa. Tuttavia, artisti come Marko Breclj, che fa uso di giochi di parole, e attivisti che perseguono performance di guerriglia, usano solo in modo creativo l’aspetto metaforico del linguaggio e non superano mai tale limite. «L’unica arte che è ancora sensibile oggi è l’arte terrorista», ha detto la critica d’arte Aurora Fonda includendo il progetto *Croce Ardente* nella mostra collettiva *Shock & Show* nel luglio del 2002 a Trieste. Certo, non aveva in mente il vero terrorismo, ma quell’arte che si configura come «una specie di virus che apre gli occhi»⁷⁶.

cercato di contrastare questa logica dominante». Cfr. J. Schmidt, *Another war is possible // volXtheater*, in G. Raunig (ur.), *Bildräume und Raumbilder - Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Turia + Kant, Vienna 2004, p. 101. Questo compendio include anche un contributo di Marion Hamm, *Artivism in physischen und virtuellen Räumen*, che è stato di ispirazione per il titolo di questo saggio. Inoltre, il collaboratore del VolksTheater Karawane sopra citato si definisce anche “attivista e attivista”.

⁷⁴ U. Eco, *Ur-Fascism*, in «New York Review of Books», n. 42, 22 Giugno 1995, p. 14. Cfr. anche B. O. States, *Performance as Metaphor*, in «Theatre Journal», n. 1, 1996, p. 3.

⁷⁵ Cfr. J. Stojan, *Sublimni cinizem: esej o postmodernem terorizmu* (Cinismo Sublime: un saggio sul terrorismo postmoderno), in «Maska Performing Arts Journal», n. 78-79, inverno 2003, p. 52-58.

⁷⁶ Cfr. *Verska čustva in goreči križ* (I sentimenti Religiosi e la Croce Ardente), in «Mladina», 5 Agosto, 2002.

Data la pressione generale delle forze politiche “attente alla sicurezza”, che, sulla scia dell’11 Settembre, hanno cercato di ridurre gli standard esistenti a tutela dei diritti umani e delle libertà, la domanda che sorge è se l’arte sia destinata a riprendere la funzione di asilo per operazioni politico- critiche, come avvenne, ad esempio, durante l’era del “realsocialismo”. L’attivismo sempre più diffuso combinato al delirio sulla sicurezza, porterà le società occidentali al punto in cui ci sarà una massa critica di follia che produrrà richieste di divieto dell’“abuso” dell’arte per operazioni politiche? Qualcosa di simile è accaduto con il sistema di asilo che si è presunto abusato dai cosiddetti migranti economici per ottenere un accesso più facile ai mercati del lavoro dei paesi sviluppati. I politici, le amministrazioni statali, i tribunali e la polizia parleranno un giorno di “progetti artistici evidentemente infondati” mentre ora parlano di “domande di asilo evidentemente infondate”, riserva che porta a un tempestivo rifiuto di concedere asilo? In tal caso, i creatori di tali progetti artistici perderebbero la protezione ora garantita dai meccanismi che proteggono la libertà artistica.

Se la sindrome sofferta dal consiglio comunale di Železniki si diffondesse in Parlamento e l’Assemblea Nazionale intraprendesse una modifica della legislazione (o, secondo uno scenario ancora più folle, della Costituzione) che protegge la libertà di espressione artistica, i cambiamenti porterebbero a maggiori restrizioni e limitazioni degli standard esistenti e in nessun modo a una maggiore libertà. Ciò è analogo a quanto accadrebbe se la Convenzione di Ginevra venisse modificata. Pertanto, i commenti occasionali a favore della modernizzazione della Convenzione di Ginevra sulla base della sua presunta “obsolescenza”, non sono mere questioni accademiche, ma potrebbero avere come conseguenza un reale deterioramento della situazione dei futuri richiedenti asilo. Lo stesso si può dire dei tentativi di limitare, cioè abbassare, gli standard di protezione dei diritti umani. In uno stato liberale moderno, l’arte è parte di questo corpus, quindi ogni violazione di qualsiasi diritto umano, e specialmente quel tipo di violazione che viene tentata modificando una costituzione o una legislazione, manipolando meccanismi referendari o simili, è infine indirizzata anche alla creatività artistica. Come fanno gli artisti a sapere a non essere i prossimi della lista? E come possono essere sicuri che qualora accadesse, ci sarà ancora qualcuno disposto a difendere la libertà di espressione artistica?

Post scriptum: Alcune parti di questo saggio sono state presentate per la prima volta nel maggio 2004, in un seminario sulle arti performative contemporanee organizzato da Maska. Vorrei ringraziare la moderatrice del seminario, Bojana Kunst, per questa opportunità. Sono anche grato a Lev Kreft ed Emil Hrvatin per gli utili suggerimenti e astuti commenti su una prima versione di questo testo. Questo testo, riccamente illustrato dal materiale visivo sull'argomento, è stato originariamente pubblicato sulla rivista di arti dello spettacolo Maska, Ljubljana, vol. XX, n. 1-2 (90-91), primavera 2005, pp. 15-25. Per iscriversi a Maska inviare un'e-mail a info@maska.si o visita <https://maska.si>.

Biografia dell'autore / Author's Biography

Aldo Milohnić, PhD, è Professore Associato di Storia del Teatro all'Università di Ljubljana (Slovenia), Accademia di Teatro, Radio, Film e Televisione. Dal 2013 è a capo del Centro Studi Teatrali e Cinematografici della stessa Accademia. È editore e coautore di numerose antologie e numeri speciali di riviste di arti performative, autore di numerosi articoli su riviste accademiche e autore dei volumi *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009), *Art in Times of the Rule of Law and Capital* (2016) e *Theatre of Resistance* (2021).

Aldo Milohnić, PhD, is Associate Professor of the History of Theatre at the University of Ljubljana (Slovenia), Academy of Theatre, Radio, Film and Television. Since 2013, he is head of the Theatre and Film Studies Centre of the same Academy. He is editor and co-author of numerous anthologies and special issues of performing arts journals, author of numerous articles in academic journals and author of the books *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009), *Art in Times of the Rule of Law and Capital* (2016) and *Theatre of Resistance* (2021).

Artivismo: un *post scriptum* quindici anni dopo⁷⁷

Aldo Milohnić

University of Ljubljana (Academy of Theatre, Radio, Film and Television)

In questo breve *post scriptum* al mio saggio del 2005⁷⁸, vorrei delineare una possibile interpretazione di alcune pratiche artivistiche performative contemporanee in Slovenia. Due esempi sono particolarmente interessanti per riflettere sulle azioni performative di resistenza nello spazio pubblico. Il primo si riferisce a una risposta performativa artivistica alle crisi politiche e/o ai conflitti sociali, organicamente integrata all'interno di azioni di protesta di massa avvenute nell'inverno 2012/13 (e ancora, nella primavera 2020) in diverse città slovene. Il secondo è un esempio di azione performativa di protesta di natura più individuale, rappresentato da Marko Breclj, singolare artista e attivista veramente *sui generis*.

Le rivolte di massa contro l'élite politica corrotta sono iniziate all'inizio dell'inverno del 2012, a Maribor, come forma di protesta contro le autorità locali. Poi si sono diffuse in tutta la Slovenia. Alcune delle proteste più consistenti sono avvenute a Ljubljana all'inizio del 2013 ed erano indirizzate contro il leader di destra del governo sloveno dell'epoca, Janez Janša. In quel periodo era apparsa su Twitter una frase ad opera del Partito Democratico Sloveno di Janša, in cui si affermava che le proteste erano state inscenate dall'"internazionale comunista" e che non si trattava affatto di una rivolta del popolo, bensì di una "rivolta di zombie". Un gran numero di manifestanti immediatamente si ri-appropriò di questa affermazione offensiva; si riversarono nelle strade e nelle piazze di Ljubljana e di numerose città slovene nel dicembre 2012 vestiti da zombie, animando giganteschi pupazzi con le effigi della morte e di altre creature satiriche.

Questa serie di proteste e altri eventi di strada nell'inverno 2012/13, in Slovenia, noti anche come *La rivolta degli Zombie*, sono stati un lucido dispiegamento del metodo della cosiddetta "ri-appropriazione sovversiva". Questo metodo di azione diretta si basa sull'appropriazione o sull'adozione di espressioni o metafore originariamente diffamanti e

⁷⁷ Testo scritto appositamente dall'Autore per «Connessioni remote», a 15 anni dall'uscita del testo originale *Artivism*.

⁷⁸ A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1–2, 2005, pp. 15–25 (vedi la traduzione italiana in questo numero di Connessioni Remote).

denigratorie usate per attaccare determinati gruppi sociali, ma poi recuperate da quegli stessi gruppi, che impiegando le loro forze, le rilanciano indietro a loro volta, come fossero dei boomerang, indirizzandole proprio a coloro che le hanno originariamente pronunciate pubblicamente, in forma di una degradazione verbale o iconica costruita per offendere.

La battuta diffamatoria del partito di Janša ha quindi, innescato un'ondata di creatività corpografica e coreografica da parte dei manifestanti, ispirata all'immaginario culturale e visivo sugli zombie che andava dai romanzi ai racconti dai fumetti ai film e alle serie televisive e ai videogiochi, includendo un'intera iconologia sui morti viventi e le *danses macabres* presenti negli affreschi delle chiese sin dal Medioevo.

Naturalmente, i manifestanti attivisti che indossavano le maschere da zombie durante la rivolta di Ljubljana non credevano veramente di essere zombie; si sono identificati esageratamente con la dichiarazione del partito di governo (sul fatto che loro fossero degli "zombie") così da sottolinearne l'assurdità comica di tale accusa⁷⁹.

Nel saggio seminale di Henri Bergson sul significato del comico, egli sottolinea un'importante distinzione tra il comico e lo spiritoso. La sua definizione (alquanto metaforica) di battuta di spirito è: «la comicità volatilizzata»⁸⁰. In questa condizione l'artista attivista o l'attivista artistico - in una parola, l'attivista – ci sguazza perfettamente. Qui, infatti, troviamo l'ambiente adatto per praticare il metodo attivista della riappropriazione sovversiva, già abbozzato da Bergson: «Si prenda una metafora, una frase, un argomento, e lo si rivolga contro l'uomo che ne è, o potrebbe esserne, l'autore, in modo che gli si faccia dire ciò che non intendeva dire e si lasci prendere, in qualche misura, nei tranelli del linguaggio»⁸¹.

In Slovenia, il prototipo dell'attivista è sicuramente Marko Breclj. È uno straordinario performer, un instancabile combattente contro il dispotismo di alcuni sindaci slo-

⁷⁹ Così, la parola "zombie" è diventata il simbolo delle proteste del 2012/13 ed è interessante che la stessa cosa sia successa con la parola "bicicletta" nel caso delle recenti proteste di Ljubljana contro l'attuale governo del (ancora!) primo ministro Janša. Questo è l'ultimo movimento di protesta a Lubiana (in misura minore anche in alcune altre città slovene), che è iniziato nella primavera del 2020 e continua ancora oggi ogni venerdì. Dato che le proteste sono iniziate in un momento in cui gli assembramenti di persone erano vietate a causa dell'epidemia di coronavirus, i manifestanti hanno deciso di protestare contro il governo pedalando in massa (più tardi, quando è stato vietato ogni tipo di raduno, anche individualmente) attraverso il centro di Ljubljana.

⁸⁰ H. Bergson. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Macmillan, New York 1914, p. 110.

⁸¹ Ivi, p. 108.

veni (soprattutto a Capodistria, ma anche a Ljubljana e Maribor), un sostenitore dei centri culturali giovanili in quasi tutte le città e paesi sloveni, un eccellente musicista e un acutore, un pubblicista molto produttivo, ecc. Tuttavia, se dovessi scegliere una sola parola che caratterizza prioritariamente il suo ricco lavoro, direi *spiritosaggine*.

Nel quasi mezzo secolo di attività pubblica Marko Breclj ha messo insieme una grande mole di attività e azioni. Tuttavia, è sempre rimasto fedele a se stesso: coerente nell'ostinata insistenza a seguire le proprie idee, inflessibile e libero pensatore. Secondo Breclj, è importante «maturare a contatto con l'espressione artistica, con la più moderna e ribelle espressione artistica del proprio tempo»⁸². Indubbiamente, egli ha anche contribuito molto all'«espressione artistica ribelle» del suo tempo, sebbene non sia mai stato «semplicemente» artista; la sua enunciazione è sempre sfaccettata, rompe facilmente i rigidi confini tra arte, politica, attivismo, ecc. Lo stesso vale per le specificità di genere all'interno del campo dell'arte, che Breclj non riconosce e verso le quali si comporta con totale noncuranza; cioè, non si preoccupa dell'integrità del genere artistico e crea eventi ibridi che sfuggono a qualunque definizione esatta. Tanja Lesničar Pučko le chiama «diversioni socio-artistiche» e ricorda che Breclj non è solo musicista, performer e attivista ma soprattutto un poeta, pertanto inventa appassionatamente nuove parole, come, ad esempio, *vatentat* («waddssassination»). Il termine ha avuto origine nel 2003, quando Breclj soffiò palline di ovatta bagnate di saliva da una cannucchia all'indirizzo dell'allora ministro degli Esteri Dimitrij Rupel durante il suo discorso a un evento istituzionale a Capodistria: «Nella parola *waddssassination* ha combinato tutta una serie di messaggi: la sua antipatia per il politico, la sua determinazione a lottare contro di lui», dice Lesničar Pučko, sottolineando che «il *waddssassin* prende di mira solo le azioni del politico, non il suo corpo, come invece fa il vero assassino»⁸³.

La *Waddssassination* è stata una delle tante cosiddette «azioni terroristiche leggere», come lo stesso Breclj ha definito questa insolita miscela di giocosità, commento politico e azione diretta non violenta, caratterizzata da una generosa dose di poetica umo-

⁸² M. Breclj, *Osvobodjena ozemlja, ko je revolucija spet daleč*, in C. Oberstar, T. Kuzmanič (a cura di), *Nova desnica*, Mirovni inštitut, Ljubljana 2003, p. 133.

⁸³ T. Lesničar Pučko, *Waddssassination of the Church, or the Limitations of the Artistic Church Credo?*, in «Maska», vol. 20, no. 90–91, 2005, p. 30.

ristica. Di tutte queste azioni di “terrorismo soft” che ha compiuto da solo o insieme ai suoi collaboratori e sostenitori, probabilmente l'evento di maggior rilievo è stato *Ascensione tappezzata* (2003), un'azione di silenziamento delle campane (foderandole) del campanile della Cattedrale di Capodistria, di cui ho già parlato nel mio articolo *Artivismo*⁸⁴.

Tra le azioni recenti di Breclj, merita particolare attenzione la sua “monumentale performance” *Kolenovanje* (una traduzione approssimativa di questo neologismo potrebbe essere “inginocchiandosi”), che ha eseguito ininterrottamente per sette anni. Per il lungo periodo in cui è rimasta in attività, *Kolenovanje* potrebbe essere inclusa nella tradizione delle cosiddette “performance durature” (Marina Abramović, Robert Wilson, Tim Etchells ...). Ma questa è solo una dimensione di *Kolenovanje*. Breclj non si occupava solo della performance come medium ma anche del severo gesto politico e attivista attraverso il quale protestava contro l'autocrazia del politico locale (Boris Popović, all'epoca sindaco della città di Capodistria). Sarebbe quindi, troppo riduttivo collocare *Kolenovanje* solo nell'ambito dell'arte, poiché Breclj unisce sempre le sue azioni performative a varie forme di protesta, micro-resistenza, attivismo, ecc. Come ha sottolineato Blaž Lukan nell'articolo *Kneeling: performance di terrorismo soft di Marko Breclj*, questo è un esempio di “performance transitiva”. Breclj è un «autore performativo in costante transizione», caratterizzato da «varie intersezioni e intrecci di categorie apparentemente incompatibili: un piano politico concreto e severo e una poetizzazione “morbida” della sua attuazione»⁸⁵.

Quando Breclj descrisse *Kolenovanje* come una “performance monumentale”, si trattava, naturalmente, di un uso spiritoso e (auto)ironico del termine, poiché la performance si basava su un gesto, in realtà, minimalista: ogni volta che gli capitava di incontrare il sindaco Popović, cadeva in ginocchio e si inchinava a lui. A questo scopo, Breclj si allacciava alle ginocchia delle pantofole o dei rotoli di carta igienica con del nastro adesivo. L'uso di questi oggetti era dettato da ragioni pratiche (è più facile inginocchiarsi, i pantaloni non si sporcano, ecc.), ma entrambi gli oggetti hanno anche un valore simbolico: le pantofole come simbolo della subordinazione domestica; la carta igienica come

⁸⁴ A. Milohnić, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁵ B. Lukan. *Kolenovanje: mehkoteristični performans Marka Breclja*. «Dialogi», vol. 51, n. 1–2, 2015, p. 145.

un prodotto igienico per bisogni impellenti, ma anche come metafora di una toilette politica, della fecalità del potere, ecc. *Kolenovanje* è una performance attivistica in cui Breclj si identificava esageratamente con una posizione di subordinazione politica e, usando il metodo della affermazione sovversiva⁸⁶, criticava insistentemente la politica arrogante del sindaco di Capodistria. Questi ha cercato di evitare un incontro diretto con lui ma in diverse occasioni non c'è riuscito perché Breclj era costantemente all'erta e pronto a gettarsi in ginocchio davanti a lui.

Nel 1983, poco prima della sua morte, Michel Foucault tenne una conferenza all'Università della California, a Berkeley basata sul principio del “parlare senza paura”. La *parrhesia*, come gli antichi Greci chiamavano questo principio, deriva dal dovere di dire la verità anche quando questa può farci male, perché proprio per l'ordine sociale democratico, è importante dire ai governanti e ai membri delle élite autoritarie la verità (che preferirebbero non sentire). Foucault riassume questo principio, noto già ai filosofi e a agli autori di teatro antichi (soprattutto Euripide), come «il coraggio di dire la verità a tutti i costi, nonostante i pericoli»⁸⁷. Chi potrebbe essere il *parrhesiastes* di oggi, l'oratore senza paura di Foucault? La figura iconica è probabilmente un *whistleblower* politico (ad esempio, Edward Snowden) che subordina la propria sicurezza e comodità di vita all'interesse pubblico per dire ad alta voce cose spiacevoli per le autorità. In Slovenia, questa figura è personificata dal “terrorista morbido”, “waddssassin” e sabotatore socio-artistico Marko Breclj - una genuina incarnazione dell'attivista come *parrhesiastes*.

Se seguiamo il principio di Foucault del discorso senza paura, almeno due risultati sono importanti per le azioni attivistiche collettive e individuali che ho toccato brevemente in questo articolo. In primo luogo, l'attivismo mostra che la nozione di politico è molto più ampia della politica come professione e, che oltre alle altre “sfere” sociali, si estende anche al

⁸⁶ Inke Arns e Sylvia Sasse, curatori di un numero speciale sull'affermazione sovversiva per la rivista slovena di arti performative *Maska*, hanno dato una possibile definizione del concetto: «L'affermazione sovversiva è una tattica artistica/politica che consente ad artisti/attivisti di prendere parte a determinati eventi sociali, discorsi politici o economici e di affermarli, appropriarsene o consumarli mentre contemporaneamente li minano alle fondamenta» (I. Arns e S. Sasse. *Affermazione sovversiva: sulla mimesi come strategia di resistenza*, in «Maska», vol. 21, n. 3-4, 2006, p. 6). È cruciale per il corretto funzionamento di questo meccanismo che ci sia un *surplus* di identificazione che destabilizzi l'affermazione e la trasformi nel suo opposto.

⁸⁷ M. Foucault. *Fearless Speech*, Semiotext(e), Los Angeles 2001, p. 16.

campo della cultura e dell'arte; così la pratica artistica, se veramente progressista e impegnata, non può ignorare il contesto politico in cui nasce. E in secondo luogo, la responsabilità di realizzare cambiamenti sociali fondamentali non può essere delegata ad altri; questi cambiamenti non avverranno automaticamente, per volontà di leggi laiche o teologiche, ma attraverso l'azione politica. In altre parole, le persone possono emanciparsi solo se sono pronte a prendere il destino nelle loro mani. Questa emancipazione è intrinsecamente legata alle azioni artistiche, che includono gli esempi della Slovenia descritti in questo testo. Non sono solo un effetto collaterale delle proteste pubbliche di massa o individuali quali atti politici di valore, ma ne sono parte integrante altrettanto importante.

Riferimenti bibliografici

- I. Arns, S. Sasse, *Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance*, in «Maska», vol. 21, n. 3–4, 2006, pp. 5–21.
- H. Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Macmillan, New York 1914.
- M. Breclj, *Osvobodjena ozemlja, ko je revolucija spet daleč*, in C. Oberstar, T. Kuzmanič (eds), *Nova desnica*, Mirovni inštitut, Ljubljana 2003, pp. 131–150.
- M. Foucault, *Fearless Speech*, Semiotext(e), Los Angeles 2001.
- T. Lesničar Pučko, *Waddssassination of the Church, or the Limitations of the Artistic Church Credo?*, in «Maska», vol. 20, n. 90–91, 2005, pp. 30–33.
- B. Lukan, *Kolenovanje: mehkoteristični performans Marka Breclja*, in «Dialogi», vol. 51, no. 1–2, 2015, pp. 144–164.
- A. Milohnič, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1–2, 2005, pp. 15–25.