

Interferenze artiviste nel capitalismo della sorveglianza. Il caso di MyceliumMinds.

Antonietta De Feo

Università di Roma Tre

Abstract

Questo articolo esamina MyceliuMinds, un progetto artistico ideato da Matteo Domenichetti e curato da Milovan Farronato, interpretandolo come un caso di artivismo digitale volto a mettere in discussione le forme di socialità e di potere che strutturano l'ecosistema algoritmico delle piattaforme social. Presentato nel 2022 alla Casa degli Artisti di Milano, il progetto si articola in una trilogia video e in una performance partecipativa – lo Swinging Club – nella quale i utenti si scambiano i propri profili Instagram per sperimentare nuove forme di coabitazione nello spazio digitale. La ricerca si basa sull'analisi dei materiali visivi e testuali del progetto, nonché su una serie di interviste condotte con l'autore, il curatore e i partecipanti coinvolti nella performance. L'indagine si è concentrata sulla ricostruzione della rete di persone, collaborazioni e materiali che ha reso possibile il progetto, e sull'esame delle modalità con cui il lavoro è stato recepito e discusso su Instagram, con particolare attenzione agli effetti prodotti all'interno di specifiche comunità digitali. La ricerca mostra come le pratiche di artivismo digitale possano aprire spazi di agency e di riflessione collettiva, suggerendo nuove modalità di convivenza e di immaginazione politica all'interno delle piattaforme social.

This paper examines MyceliuMinds, an artistic project conceived by Matteo Domenichetti and curated by Milovan Farronato, as a case of digital artivism aimed at questioning the forms of sociality and power that structure the algorithmic ecosystem of social media platforms. Presented in 2022 at the Casa degli Artisti in Milan, the project unfolds through a video trilogy and a participatory performance - the Swinging Club - in which users exchange their Instagram profiles to experiment with new forms of cohabitation within digital space. The research is based on the analysis of the project's visual and textual materials, as well as on a series of interviews conducted with the artist, the curator, and the participants involved in the performance. The investigation focused on reconstructing the networks of people, collaborations, and materials that made the project possible, and on examining how the work was received and discussed on Instagram, with particular attention to the effects it generated within specific digital communities. In dialogue with Shoshana Zuboff's (2019) reflection on surveillance capitalism and Anna Tsing's studies (2021) on mycelium and interdependence, MyceliuMinds is interpreted as a form of symbolic resistance and relational experimentation. The article aims to show how practices of digital artivism can open spaces for agency and collective reflection, suggesting new modes of coexistence and political imagination within the context of social media platforms.

Parole chiave/Key Words

Artivismo digitale; Capitalismo della sorveglianza, Piattaforme social; MyceliumMinds.

Digital artivism; Surveillance capitalism; Social media platforms; MyceliumMinds.

DOI: 10.54103/connessioni/30228

1. Introduzione

Negli ultimi anni, numerosi studi hanno indagato l'artivismo digitale come insieme di pratiche che non si limitano a trasporre l'attivismo nello spazio online, ma che utilizzano i media stessi come campo di azione critica. Lungi dall'essere una semplice estensione della protesta, queste pratiche propongono una modalità di intervento riflessiva, capace di disallineare i media digitali dai loro usi dominanti e di aprire spazi di sperimentazione e di user-agency. In questo senso, l'artivismo digitale mette in gioco la possibilità di una riappropriazione creativa dell'infrastruttura tecnologica, trasformandola in terreno di negoziazione insieme sociale, politica ed estetica (Guerra, 2023; Fernández-Castrillo, 2023; Salzbrunn, 2021; Serafini 2019; Sandoval, Latorre, 2008).

Come sottolineano Fernández-Castrillo e Mantoan (2024, p. 5), una delle funzioni centrali dell'artivismo consiste nel rendere visibili le narrazioni e le ideologie dominanti, incluse quelle che regolano gli ambienti digitali, contribuendo a una lettura critica della realtà socio-culturale. Tuttavia, questa dimensione rivelativa non esaurisce il suo potenziale. Come osservano Sansone *et al.* (2021), riprendendo il lavoro di Aldo Milohnić (2005), l'artivismo digitale, al pari di altre forme di artivismo, può essere inteso come una pratica di "interventismo", la cui efficacia deriva dalla sua natura ibrida, cioè dalla sua capacità di muoversi tra l'artistico e il politico. È proprio questa oscillazione a mettere in tensione il campo artistico e a interrogarne i presupposti di autonomia. Quest'ultima è comunemente intesa come ripiegamento dell'arte su sé stessa, in continuità con la logica dell'*art pour l'art* fondata – parafrasando Pierre Bourdieu (1992) – sul diniego del sociale. Accanto a questa visione, però, esiste un'altra concezione che assume le rotture politiche e le rivendicazioni collettive più radicali come spazio privilegiato di azione, aprendo la possibilità di pratiche artistiche orientate al conflitto e alla critica. L'artivismo si inscrive chiaramente in questa seconda traiettoria: non preserva la distanza tra l'opera e il mondo sociale, ma assume quest'ultimo come terreno di intervento; non rivendica neutralità, ma agisce saldando scelte estetiche a pratiche insorgenti (Trione, 2022). Entrambe le traiettorie condividono una idea di autonomia fondata sul rifiuto delle seduzioni esercitate dal mercato, dal potere politico e dalle moderne forme di mecenatismo dell'industria culturale (Boschetti, 2003); tuttavia, solo la seconda produce un "effetto di rifrazione" (Bourdieu, 1994), poiché, come un prisma, trasforma e traduce le denunce sociali entro i linguaggi propri del campo artistico e restituisce poi queste

stesse istanze in forme simbolicamente rielaborate, che ne accentuano la portata critica (De Feo, 2023; Jordan, 2020). L'artivismo digitale, in particolare, porta questo processo nel cuore delle piattaforme on line. Non si limita a impiegarle come canali di diffusione, ma ne interroga e ne attraversa le logiche operative, ricorrendo talvolta a pratiche vicine al détournement e al tactical media (Autonomedia & Critical Art Ensemble, 2001) per deviare, sospendere o ricodificare i regimi di visibilità che esse impongono. In questo senso, la piattaforma non è il luogo in cui l'opera “circola”, ma il materiale stesso dell'intervento artistico.

All'interno di questo filone di studi si inserisce la ricerca su MyceliuMinds, un progetto artistico ideato da Matteo Domenichetti e curato da Milovan Farronato, presentato nel gennaio 2022 presso la Casa degli Artisti di Milano. Nato in una fase segnata dalla lenta riapertura post-pandemica, MyceliuMinds è un esperimento capace di interrogare criticamente lo spazio dei social media che, durante il lockdown, ha radicalizzato la propria pervasività nella nostra vita relazionale (Cegalin, 2021). Il progetto, infatti, mira a mettere in discussione la normalizzazione della nostra presenza online e a immaginare nuove forme di abitare i social media. Dal punto di vista artistico, MyceliuMinds si configura come un progetto che si sviluppa prevalentemente nell'ambiente digitale di Instagram, combinando videoarte e pratiche performative. Nello specifico, è sull'infrastruttura di Instagram – sulle sue regole implicite, sulle sue convenzioni d'uso, sui suoi automatismi – che MyceliuMinds focalizza l'attenzione, facendone la materia stessa della sperimentazione artistica e politica. Proprio per questo, MyceliuMinds rappresenta un caso rilevante per il più ampio dibattito sull'attivismo digitale. Come mostrano numerosi studi, i media digitali rappresentano al tempo stesso una risorsa per l'organizzazione del dissenso e un ambiente profondamente regolato da protocolli tecnici, algoritmi e dinamiche di sorveglianza (Poell, van Dijck, 2018; Milan, 2015; Bentivenga, Boccia Artieri, 2019; Boccia Artieri et al., 2021). MyceliuMinds fa di questa ambivalenza il motore della sua costruzione estetica e concettuale.

2. Il percorso di ricerca

La ricerca qui presentata si articola secondo un approccio qualitativo di tipo socio-materiale, con l'obiettivo di ricostruire come MyceliuMinds prenda forma e operi all'incrocio fra attori umani, infrastrutture digitali e pratiche estetiche. Tale orientamento si ispira alla “nuova sociologia dell'arte” (Hennion, 2004; Acord, DeNora, 2008; De La Fuente 2010;

Strandvad, 2012), secondo cui le opere non vanno concepite come semplici prodotti da interpretare o effetti di strutture sociali, ma come mediatici attive, dispositivi attorno ai quali le persone si mobilitano, agiscono e negoziano significati (Tota, De Feo, 2020; 2022). Da questa prospettiva, ciò che conta non è un valore estetico o simbolico intrinseco, ma la “cosalità” dell’opera (Latour, 2000): il modo concreto in cui essa agisce, viene mobilitata e produce effetti all’interno delle relazioni sociali e tecnologiche che la costituiscono. Tale orientamento si rivela particolarmente utile anche per lo studio dell’artivismo, un ambito che si sottrae all’idea tradizionale dell’opera come oggetto estetico stabile, spostando l’attenzione sul processo. Nell’artivismo, infatti, l’opera diventa una sorta di strumento pragmatico di intervento nella vita sociale (Aladro-Vico et al., 2018).

Considerata in questi termini, MyceliuMinds attiva connessioni e contribuisce a far emergere un ordine situato di pratiche e interazioni online. Si tratta, tuttavia, di un ordine né stabile né autonomo, continuamente ridefinito dalle disposizioni, dalle risorse e dalle strategie che i soggetti coinvolti sono in grado di mobilitare. L’opera esercita così un’“azione costitutiva” (Mehan, 1992) su spazi, relazioni e identità, pur essendo allo stesso tempo attraversata e orientata da processi politici, simbolici e sociali tanto interni quanto esterni al campo artistico.

A partire da queste premesse, il lavoro ruota attorno a tre domande. In primo luogo, come MyceliuMinds si configura e opera all’interno dell’ecosistema di Instagram, tenendo conto dei vincoli tecnici della piattaforma, delle scelte estetico-politiche proprie del progetto e delle modalità di produzione, curatela e partecipazione di artisti e utenti. In secondo luogo, quali forme di esperienza e di soggettivazione emergono dall’interazione con l’opera, anche in relazione a consolidate posture e disposizioni nell’uso di Instagram. Infine, in che modo – e a quali condizioni – l’opera produce effetti trasformativi sulle modalità di abitare, percepire e presidiare lo spazio digitale.

A partire da tali questioni, la ricerca si è articolata in più fasi. In un primo momento ho raccolto e analizzato le dichiarazioni che l’autore e il curatore hanno condiviso pubblicamente, sia attraverso la stampa sia tramite i social media. Questo materiale – composto da interviste, presentazioni, conversazioni pubbliche e contenuti circolati online – rappresenta una risorsa preziosa per la ricerca, poiché sempre più artisti e professionisti della cultura sono oggi abituati a riflettere pubblicamente sul proprio lavoro, producendo essa stessa una quantità significativa di materiali secondari (McRobbie, 2016).

A questa ricognizione iniziale ha fatto seguito un'intervista e un seminario organizzato con Matteo Domenichetti e Milovan Farronato. L'insieme di queste fonti mi ha permesso di ricostruire una biografia dell'opera, le reti sociali e professionali che l'hanno sostenuta, nonché il suo posizionamento all'interno del campo artistico contemporaneo.

Ho successivamente sviluppato un'analisi del contenuto (Adams, 2018; Christopher, 2025) del materiale prodotto e condiviso sulla pagina Instagram del progetto, @Canis in Somno: video, immagini, brevi testi e altri frammenti visivi che ne costituiscono l'impianto narrativo. Si tratta di un materiale eterogeneo, non riconducibile al solo intervento di Matteo Domenichetti, ma frutto di un processo collettivo che ha coinvolto numerosi artisti del panorama italiano e internazionale, invitati a contribuire con contenuti originali o a interagire con quelli già esistenti. L'analisi ha identificato temi ricorrenti, simboli e stili espressivi, che l'opera usa per interrogare questioni come la costruzione dell'identità digitale, il funzionamento degli algoritmi, le condizioni della visibilità e le forme di relazione mediate dalle piattaforme. Attraverso questa analisi è stato possibile individuare, da un lato, le strategie estetiche attivate dal progetto e, dall'altro, le possibili forme di riappropriazione della piattaforma di Instagram che esso incoraggia.

Dopo l'analisi dei materiali visivi e testuali, ho approfondito la dimensione trasformativa di MyceliuMinds. Questo approfondimento non introduce un nuovo livello d'analisi, ma rende esplicativi gli effetti che il progetto produce nei contesti in cui circola. In questo quadro, ho voluto indagare due domini principali su cui tale potenziale trasformativo può manifestarsi (Fischer-Lichte, 2017).

Il primo riguarda il campo artistico stesso: mi interessava capire se e come i artisti coinvolti fossero stati portati a riflettere sul proprio rapporto con le infrastrutture digitali, riformulando categorie come autorialità ed esposizione pubblica. Il secondo dominio riguarda invece i utenti della piattaforma Instagram: ho osservato in che misura l'opera li sollecitasse a riconsiderare la propria presenza digitale, e quali forme di autorappresentazione risultassero messe in discussione, sospese o rinegoziate.

Per esplorare questi processi, ho realizzato dodici interviste qualitative con i primi utenti della pagina Instagram – artisti e non – che hanno preso parte a una performance attivata dal progetto, lo Swinging Club, su cui tornerò successivamente.

3. MyceliuMinds tra interferenze e artivismo connettivo

Al centro di MyceliuMinds si trova l'intento di pensare le piattaforme digitali al di là del loro uso algoritmicamente programmato. In particolare, il progetto si pone in dialogo con la riflessione di Shoshana Zuboff (2019) sul capitalismo della sorveglianza che, insieme ad altri contributi teorici degli ultimi anni (Srnicek, 2017; van Djick et al., 2018), mette in luce gli aspetti più controversi dell'economia delle piattaforme digitali, denunciate come dispositivi di estrazione e controllo dei dati personali e orientati a finalità di profilazione e sfruttamento commerciale. Il progetto di Domenichetti e Farronato si confronta con questo scenario mettendo alla prova le condizioni stesse della socialità digitale, lavorando sulle modalità con cui le piattaforme plasmano le connessioni.

Il progetto si sviluppa sul profilo Instagram @Canis_in_Somno, che costituisce esso stesso parte integrante dell'opera¹. La pagina prende forma come "profilo hackerato" di Mark Zuckerberg, trasformato in uno spazio ibrido e perturbante, sospeso tra realtà e finzione. Le immagini che rimandano alla sua quotidianità – foto di famiglia o scatti di momenti celebrativi – vengono attraversate da continue interferenze visive e concettuali, caratterizzate da sovrapposizioni di frammenti video, inserti sonori e rimandi testuali di interventi di attivista, filosofa, ricercatorenza ma anche figure pubbliche della cultura pop che riflettono sul potere delle piattaforme digitali. Questi elementi esterni penetrano nell'apparente normalità dei contenuti originari, producendo un effetto di disturbo.



Fig. 1. Interference n° 10

Fonte : https://www.instagram.com/canis_in_somno/?hl=it

La figura 1 – in cui si vede Zuckerberg indossare una t-shirt della copertina del libro *The Age of Surveillance Capitalism* di Shoshana Zuboff – è un esempio di cortocircuito semantico, uno tra i tanti attraverso cui questa figura pubblica, centrale nella governance delle piattaforme, viene continuamente messa in crisi da innesti critici che contaminano il suo profilo.

Queste interferenze non restano però confinate ai video e alle immagini: compaiono più estesamente nel link in bio del profilo di Canis in Somno, che raccoglie conferenze e talk dei soggetti evocati nei post². In questo modo, la biografia non svolge una funzione meramente informativa, ma rende esplicito il reticolo di riferimenti e persone che l'opera mette in scena, trasformando il profilo in uno spazio di connessione tra pratiche artistiche e discorsi politici. Questa struttura, inoltre, rimanda alla natura corale e collettiva di MyceliuMinds. Domenichetti e Farronato hanno coinvolto numerosi artisti di fama internazionale – tra cui Enrico David, Goshka Macuga, Paulina Olowska, Roberto Amoroso, George Henry Longly e Camille Henrot – che hanno contribuito con poster, immagini e interventi visivi ospitati sul profilo Canis in Somno. Questa coralità ha prodotto una scenografia stratificata, dove materiali eterogenei si intrecciano in un'unica tessitura narrativa. È una modalità questa che richiama le vicine dinamiche tipiche dell'attivismo digitale, in cui le leadership operano come nodi connettivi: costruiscono frame culturali, facilitano connessioni, e fanno circolare contributi (Poell, van Dijck, 2018; Gerbaudo 2012; Della Ratta, Valeriani, 2012; Papacharissi, 2015).

In questo senso, MyceliuMinds si colloca in un paradigma che potremmo chiamare di “artivismo connettivo”. L'autorialità, in questo contesto, si decentra: non emerge un unico artista-genio, ma una rete di soggetti che, a vario titolo, partecipano alla costruzione dell'opera. Pur muovendosi in un orizzonte di autorialità distribuita, l'opera non annulla certamente né la figura dell'autore né quella del curatore. In particolare, Milovan Farronato assume una posizione di “coautore-curatore”, in continuità con quelle pratiche che, dalla seconda metà del Novecento, hanno ridefinito il ruolo curatoriale (Heinich, Pollak, 1989; Acord, 2010). L'opera mobilita il suo capitale simbolico e sociale e si innesta – come afferma lo stesso Farronato durante l'intervista – in una genealogia curatoriale preesistente, che Farronato aveva sperimentato con *Mycorial Theatre* (2014–2016)³, un progetto sviluppato con l'artista Paulina Olowska in Polonia e in Brasile. Il curatore non è un mediatore esclusivo, ma rimane una presenza cruciale, che assicura continuità, visibilità e legittimazione al progetto in un ecosistema digitale frammentato e instabile.

3.1 Il sogno di Zuckerberg e la doppia via della resistenza digitale

Il plagio del profilo di Zuckerberg va letto come una soglia narrativa che prepara l'ingresso da follower di Canis in sonno in una trilogia video. Il primo filmato, presentato come un servizio per la fittizia rivista di moda Dogue, mette in scena Mark Zuckerberg – interpretato dall'artista Sagg Napoli – in dialogo con uno psicoanalista impersonato da Milovan Farronato⁴.



Fig. 2. Una immagine della seduta di psicoanalisi

Fonte : https://www.instagram.com/canis_in_somno/?hl=it

Nella scena iniziale, i due si incontrano all'interno di una stanza interamente rivestita da piccole facce di utenti. Questa scelta visiva rimanda alla logica panottica che struttura le piattaforme digitali, basata su forme di sorveglianza costanti e capillari; allo stesso tempo, fa emergere una dimensione sinottica, nel senso descritto da Thomas Mathiesen (1997): un movimento inverso in cui i molti osservano il singolo, in questo caso il CEO di Meta, proprio nel momento in cui quest'ultimo si espone, ammette fragilità e ansie. È la forma del controllo orizzontale e diffuso esercitato da tanti utenti, che osservano, giudicano, commentano. Mentre parla con il terapeuta, Zuckerberg appare come una figura stressata, quasi vittimizzata da un sistema che egli stesso ha contribuito a creare. Nel rievocare la settimana "intensa" seguita alla pubblicazione dei Facebook Papers⁵, appaiono nella scena titoli della stampa e frammenti di telegiornali come pop-up invasivi, segnando visivamente la pressione mediatica che grava sul protagonista. Nella sua confessione, Zuckerberg richiama anche il plagio del suo profilo – la pagina Instagram di Canis_in_Somno – da parte di una figura mascherata da cane, chiamata P.O., che avrebbe sovrapposto alle sue immagini e ai suoi video «le arringhe di quella pletora di accademici nevrotici che critica ogni cosa che faccio». Turbato da questo

episodio, dichiara di sognare ricorrentemente questo personaggio e lo psicoanalista lo invita quindi a “entrare” nel sogno.



Fig. 3. P.O.

Fonte : https://www.instagram.com/canis_in_somno/?hl=it

Nello spazio onirico appare P.O., una maschera animale antropomorfica – un cane – che richiama una versione pop di Anubi: una presenza che traghetta le “anime” da lì utenti verso una nuova visione delle piattaforme. P.O. spiega che l’ecosistema digitale si è deteriorato, la sorveglianza è pervasiva e l’infrastruttura delle piattaforme è ormai orientata al controllo dei dati. Di fronte a questo scenario, P.O. agisce come un trickster che vuole destabilizzare l’ordine dominante e introdurvi un caos “fertile”.

Il contrasto messo in scena è netto: da un lato, Zuckerberg in terapia, figura remissiva e schiacciata dal dispositivo che ha contribuito a costruire; dall'altro, la verità pulsante e disturbante incarnata da P.O., che produce una rottura, una crisi.

È proprio sulla figura di P.O. che l'opera compie la sua operazione semiotica più sofisticata. Come nota prontamente il terapeuta (interpretato da Milovan Farronato), il sogno subisce uno sdoppiamento. Non ci troviamo di fronte a un unico invasore, ma a una scissione della resistenza in due entità distinte: il corpo e la sua ombra. Da una parte abbiamo P.O. (Fig. 3), che propone la via della “Fanta-Diplomazia” o della resistenza radicale ma costruttiva, declinata in una nuova app chiamata Mycelium. L'obiettivo qui non è distruggere la piattaforma, ma infettarla, trasformarla in una struttura rizomatica, simile a quella del micelio. È l'opzione che Zuckerberg stesso, pur con timore, definisce “affascinante”, riconoscendone il potenziale evolutivo. Si tratta di una modalità che si avvicina al “soft artivism”: una pratica non conflittuale, orientata alla sensibilizzazione, alla comunicazione e alla costruzione di comunità più che allo scontro diretto (Warner, 2021; Sousa, 2025).

Allo stesso tempo, vediamo staccarsi dal corpo di P.O. la sua Ombra. Visivamente resa come una silhouette di particelle nere, instabile e disgregata, l'Ombra incarna il lato oscuro della ribellione. Se P.O. è il progetto, l'Ombra è il caos; se P.O. è l'utopia del micelio, l'Ombra è il glitch che vuole far collassare il sistema. Zuckerberg descrive questa presenza come “davvero molto ostile”, identificandola come una minaccia diretta alla sopravvivenza del suo impero.

Siamo di fronte a un bivio narrativo che è, allo stesso tempo, una chiamata alle armi rivolta a lè utenti. L'opera, cioè, ci chiede di scegliere quale forma dare al nostro disagio digitale: vogliamo seguire P.O. nella rifondazione micelica delle piattaforme o vogliamo seguire l'Ombra verso una più radicale “tecnoresistenza”? In questa sede ci concentriamo su questo secondo esito perché è proprio qui che prende forma una partecipazione diretta dè lè utenti di Instagram.

Vale comunque la pena accennare alla via morbida, la cosiddetta “fantadiplomazia”, che trova sviluppo nel terzo capitolo della trilogia. Qui, il video si apre con un'estetica VHS anni Novanta: immagine leggermente sfocata, colori desaturati, disturbi magnetici ai bordi dello schermo. In sovrapposizione compare la scritta “Diplomatic Science Fiction Presents”, che introduce un filmato didattico di taglio pseudo-scientifico. P.O., con voce quasi sacerdotale, si rivolge a un piccolo pubblico di giovani all'interno di una sorta di lezione di scienze naturali all'aperto. La narrazione parte, infatti, dalla biologia – spiegando che cos'è il micelio – per poi

traslare progressivamente in una metafora tecnologica. In questo capitolo della trilogia, la figura di P.O. smette i panni dell’antagonista onirico per indossare quelli del visionario. Ciò che propone non è un semplice aggiornamento software o una nuova interfaccia grafica, ma una app, “Mycelium”, presentata come un tentativo di tradurre la biologia dei funghi in un’infrastruttura social digitale. La presentazione dell’app Mycelium è accompagnata da un pastiche di immagini: ritagli di funghi, volti umani, interfacce di smartphone e paesaggi bucolici che si sovrappongono tra loro anche in modo volutamente grezzo. Questo tipo di collage appartiene alla tradizione dell’arte postmoderna e dell’artivismo, dove l’accostamento eterogeneo di materiali serve a rompere l’illusione di una realtà unitaria e “naturale” (Bernárdez-Rodal et al., 2019). Questi montaggi visivi traducono anche l’idea politica dell’app: un social “artigianale”, fatto di connessioni laterali e imprevedibili, in netto contrasto con la grafica pulita, centralizzata e standardizzata tipica delle piattaforme corporate come Facebook.

P.O. descrive le piattaforme attuali come sistemi che trasformano lè utenti in “piante immobili”: soggetti radicati, sfruttati dagli algoritmi attraverso processi di personalizzazione e datificazione. Mycelium si ispira invece al funzionamento del micelio, la rete sotterranea che connette funghi e piante attraverso scambi nutritivi invisibili. Farronato e Domenichetti si ispirano a studi come quelli di Suzanne Simard (1997), Peter Wohlleben (2015)⁶ e Anna Lowenhaupt Tsing (2021) che mostrano come l’apparato vegetativo dei funghi costruisca reti di scambio tra specie diverse, secondo una logica fondata sulla mutualità, sulla circolazione e sulla contingenza, anziché sull’autonomia e sulla competizione. Tsing (2021), in particolare, mostra come la scienza e l’economia occidentale abbiano interpretato la vita attraverso un modello riduzionista, in cui ogni essere vivente è pensato come un’entità autosufficiente che agisce da sola, per sé, e che sopravvive competendo con lè altrè, oscurando le storie sotterranee della cooperazione. Le piattaforme digitali attuali incarnano questo paradigma: modellano lè utenti come unità isolate, valutabili e monetizzabili attraverso algoritmi di estrazione dei dati (van Dijck et al., 2018). La trasposizione metaforica del Wood wide web negli spazi digitali apre invece ad altre possibilità, come afferma di seguito P.O:

Il micelio è una entità misteriosa che sfida la nostra immaginazione di animali, è più un processo che un’entità. Un organismo in grado di creare un numero di connessioni potenzialmente infinito, che si muove senza centro, perché non ne possiede uno e genera relazioni acrobatiche e imprevedibili. Abbiamo vissuto finora nella foresta virtuale come piante quasi immobili, piante che non sanno figurarsi le infinite possibilità

che si diramano sotto di loro, nella terra [...]. Abbiamo accettato che gli algoritmi condizionassero i nostri desideri, perché non ci è mai passato per la testa che con i giusti collegamenti avremmo potuto essere non in una sola pianta, ma in tutte le piante e di poter guardare la foresta da tutti gli angoli possibili⁷.

4. Sabotare l'identità digitale: la pratica dello Swinging Club

Ora pensate alla vostra vita virtuale. Vi è mai capitato che il vestito vi fosse cucito addosso, così su misura da non riuscire a respirare bene? Immobili nel vostro unico stanco profilo, reso impermeabile dall'ago e dal filo degli algoritmi, sempre le stesse immagini, gli stessi suggerimenti. Pensateci. [...] I profili invece non potrebbero essere case? Niente più e niente meno che delle case, case che ora state abitando ma che potreste lasciare, scambiare, prestare, per abitarne delle altre, più e più volte ancora finché non saprà più dove trovarvi [...]

In questo passaggio, P.O. denuncia l'effetto claustrofobico della profilazione algoritmica e della conseguente filter bubble. È però l'Ombra a radicalizzare questa intuizione: ciò che nella fanta-diplomazia è una metafora – i profili come “case” – viene trasformato dall'Ombra in un gesto concreto che separa l'identità dall'account. Da questa intuizione prende forma lo Swinging Club, una pratica performativa in cui i utenti si scambiano temporaneamente i propri profili Instagram – condividendo username e password – per alterare le dinamiche di profilazione. Ogni partecipante diventa abitante del profilo di un'altra persona, con l'impegno di “prendersene cura” come se fosse casa propria. Così lo descrive Matteo Domenichetti:

il club degli scambisti è una pratica dissidente. Molto semplice nelle sue regole e consiste nello scambiarsi il profilo tra amici o sconosciuti. Perché? Perché il capitalismo della sorveglianza si fonda sulla profilazione: un profilo cucito addosso in base alle scelte che facciamo. Ma se iniziamo a scambiarci i profili, a non essere più dove dovremmo essere, rendiamo fluido un formato rigido e attacchiamo il sistema nelle sue fondamenta, andiamo ad occuparlo, cioè il sistema diventa il nostro spazio occupato, il nostro centro sociale e quindi diciamo, ha delle potenzialità di attacco molto forti se fatta su scala virale.

Lo swinging club ha un duplice obiettivo. Da un lato, mette a nudo la natura profondamente conservatrice della macchina algoritmica. Selezionando ciò che è familiare all'utente, le raccomandazioni personalizzate agiscono come amplificatori tecnologici di quel “pensare come al solito” con cui Alfred Schütz designava schemi interpretativi e pratiche che rendono il mondo percepito naturale e stabile. Gli output algoritmici offrono, cioè, un feed rassicurante e speculare al nostro habitus, al prezzo però di un appiattimento dell'esperienza.

Dall'altro lato, la pratica destabilizza le pretese di razionalità e perfezione dell'algoritmo. In altri termini, non si limita a denunciarne il potere, ma ne smonta la mitologia: l'algoritmo non è un oracolo infallibile, bensì un dispositivo vulnerabile (Roberge & Seyfert, 2016). Lo Swinging Club mette così in scena proprio ciò che la macchina non può governare, cioè l'imprevedibilità delle identità in transito. Il muoversi di casa in casa, se praticato su larga scala, avrebbe dunque lo scopo di rendere inattendibili le pratiche di profilazione degli algoritmi. Il profilo cesserebbe di essere l'utente-target per diventare uno spazio di "ospitalità digitale" - e non più una vetrina identitaria.

Le follower e le partecipanti diventano parte integrante del processo artistico e contribuiscono a ridefinire continuamente l'opera, spostando l'autorialità in una dimensione ancora più diffusa (Dahlan, 2024). Il paragrafo seguente ricostruisce il modo in cui lo Swinging Club è stato organizzato concretamente: come è stato strutturato lo scambio dei profili, quali regole operative sono state stabilite e quali effetti ha generato su le prime partecipanti.

4.1 La pratica dello scambio: protocolli e vissuti dello Swinging Club

Lo Swinging Club riprende una pratica diffusa nel mondo della moda: la delega temporanea dei profili social a collaboratori esterni per finalità promozionali tipica del fashion influencing. Questa pratica del 'takeover' non è una scelta casuale: affonda le sue radici nell'intersezione biografica e professionale dei due autori. Matteo Domenichetti, pur essendo studente di scienze naturali (una traiettoria questa, che si intreccia con la metafora micaeliana del progetto), si forma professionalmente come designer per Gucci, muovendosi in una zona ibrida tra moda e arte visiva. È proprio in questo contesto che incontra Milovan Farronato, che ha consolidati rapporti con questo settore.

Swing Club è però un takeover rovesciato: invece di rendere un profilo più "strategico", lo rende meno leggibile, più opaco, più sfuggente. L'obiettivo non è, almeno in linea di principio, l'accumulo di follower, ma la corruzione del cluster algoritmico. Tuttavia, per amplificare la portata politica di questo sabotaggio è necessario che venga, paradossalmente, ritualizzato. Lo scambismo digitale richiede infatti un minimo di garanzie che trasformano l'atto rischioso della cessione di dati in una performance collettiva. Lo Swinging Club mette in gioco questioni delicate di fiducia, privacy e gestione dell'identità digitale e, per tale motivo, è sostenuto da un set di linee guida pubblicate sulla pagina Instagram di Canis in Somno.

Tra le indicazioni principali vi è quella di dichiarare nella biografia del proprio profilo l'adesione allo scambio, di sostituire la foto con l'immagine di un fungo e di taggare l'account centrale del progetto *@Canis_in_Somno*. Una volta che lo scambio viene annunciato sulla pagina del nuovo domicilio, l'abitante inizierà a postare, interagire con il feed e i follower. Queste regole sono volutamente elastiche: non determinano in modo rigido l'esperienza dei partecipanti, ma creano un quadro minimo di orientamento necessario a sostenere l'atto di fiducia che rende possibile la pratica. Allo stesso tempo, producono una traccia della performance.

Per comprendere come questa pratica si sia tradotta in esperienze concrete, ho condotto un'indagine qualitativa rivolta a i primi partecipanti allo scambio⁸. Analizzando in questa sede, per ragioni di spazio, solo uno dei due ambiti analitici delineati nell'introduzione – quello relativo al campo artistico e alle sue relazioni con il digitale – si osserva che una parte degli artisti coinvolti, pur contribuendo con interventi visivi alla pagina Instagram, ha scelto di non prendere parte allo Swinging Club. Come afferma Milovan Farronato, in generale l'idea di cedere temporaneamente le proprie credenziali genera «una forma di paura, di perdita del controllo [...] oltre all'incertezza rispetto a «chi arriva e cosa farà». La performance «si basa su un senso dell'esserci, di ospitalità» e, in questa logica, «non è che puoi dire alla persona che arriva cosa fare», né orientarne le scelte.

Quando si guarda più da vicino alla posizione degli artisti e delle artiste, questa dinamica si accentua ulteriormente. Farronato sottolinea infatti che per molti di loro la preoccupazione potrebbe riguardare la possibilità di «complicare la chiarezza» del proprio profilo, vissuto spesso come una vetrina. In maniera analoga, Matteo Domenichetti parla di «un tabù legato all'idea di promozione» e alla necessità di preservare «un messaggio coerente»: lo scambio, se da un lato permette di «raggiungere un bacino di persone totalmente diverso», dall'altro comporta inevitabili «processi di contaminazione o comunque di mescolanza» che non tutti sono disposti ad accettare.

Se per alcuni artisti la cessione temporanea del profilo Instagram rappresentava un rischio eccessivo in termini di perdita di controllo e di coerenza comunicativa, altri hanno invece accolto lo Swinging Club come occasione di sperimentazione. Tra gli artisti intervistati, al momento dell'intervista l'esperimento aveva riguardato per lo più un unico scambio, con poche eccezioni. In alcuni casi, inoltre, lo scambio si è protrattato oltre le tre settimane.

ne. Lo scambio è avvenuto principalmente all'interno della stessa cerchia amicale o professionale, oppure con persone suggerite da Matteo Domenichetti, che ha svolto una funzione di gatekeeper. Ne risulta una forte omogeneità sociale tra le scambiste, che limita la produzione di conflitto simbolico (perché nessuno mette realmente in crisi l'account dell'altro) e attenua la potenzialità trasformativa radicale (poiché la performance avviene entro una "zona sicura" di codici condivisi).

Le artiste intervistate si sono poste con particolare chiarezza il problema della distanza tra il proprio stile comunicativo e quello della persona con cui scambiare il profilo. Alla domanda se avessero scelto qualcunə completamente diverso da loro, la maggior parte ha espresso esitazione, pur trovando l'ipotesi potenzialmente feconda sul piano artistico e sociale. Come sintetizza un artista, «se uno che segue il mio profilo, che cerca contenuti culturali o politici, si vede nelle storie piatti di pasta, bistecche e cose del genere, probabilmente gli prende male e smette di visualizzare le storie». Un timore che mostra bene la tensione che lo Swinging Club apre nel cuore dell'autorialità artistica. Infatti, il disagio nell'affidare il proprio profilo ad altrə non è tanto legato alla fiducia personale, quanto alla dimensione professionale. Instagram è percepito come spazio di esposizione pubblica, e la delega temporanea del profilo ha innescato interrogativi sul proprio lavoro e sulla costruzione della propria immagine. Instagram funziona come una galleria diffusa, una rete estetica che permette ad utenti di incontrare l'arte anche senza frequentare spazi fisici tradizionali. In questo senso, la fotografia rappresenta qui non solo un mezzo di documentazione, ma una performance: attraverso le immagini, le artiste archiviano, presentano e modulano l'esposizione di sé e delle loro opere, costruendo allo stesso tempo la propria identità professionale e il rapporto con il pubblico (MacDowall, Budge, 2022). Allo stesso tempo, essere un creatore pubblico sui social media implica aderire, volente o nolente, a una «politica della visibilità» (Milan, 2015) che, come afferma Boccia Artieri (2025, p. 30) «premia l'engagement, la rilevanza emotiva e la coerenza narrativa rispetto ai frame prevalenti in una determinata bolla sociale».

Questa tensione emerge nelle parole di un artista che descrive il disorientamento provato nell'entrare in uno spazio altrui e il conseguente interrogativo sulla natura del proprio account:

«C'è un secondo step che ho percepito [...] dove mi sono fatto la domanda più che altro se questo Instagram, questo spazio, questo account è una casa o è un, come dire, un'identità? Oppure ancora un palco [...] Questo palco dove tu parli e dove ti aspetti che delle persone ti ascoltino».

La metafora del “palco” rimanda alle forme di autocontrollo che la piattaforma sollecita e al lavoro continuo di gestione della propria visibilità, configurando l’uso del social come una pratica performativa permanente, fortemente dipendente dal feedback del pubblico:

«Il problema che, come ha analizzato bene Matteo [Domenichetti], questo processo di legame che si ha con l’account diventa un po’ perverso, perché poi diventa necessario il controllo, il controllo delle immagini, il controllo dei messaggi, e di ogni forma di gratificazione».

Lo Swinging Club, dunque, costringe l’artista a confrontarsi con la propria soggettività creativa così come è incapsulata nell’infrastruttura di Instagram. Tuttavia, non agisce soltanto sul piano del “ripensamento”, ma riorganizza in modo tangibile l’uso della piattaforma e le forme di presenza che la attraversano. Questa riconfigurazione dell’agire digitale si compie soprattutto nel momento in cui si entra nell’account altrui, che per molti ha significato un alleggerimento delle aspettative legate al proprio di profilo. Si tratta di un senso di libertà derivante dal non dover più corrispondere all’immagine professionale che ciascuno modella quotidianamente nel feed. Più in generale, l’abbandono temporaneo del profilo si configura come una possibilità di smarcarsi dai vincoli della coerenza identitaria richiesta dalle logiche del *personal branding*.

Al riguardo, un artista coinvolto nello scambio sottolinea come l’abitare temporaneamente un altro profilo gli abbia permesso di recuperare una dimensione ludica e meno “impostata” della propria presenza digitale:

«Ho fatto una cosa che non ho mai fatto sul mio profilo, cioè un selfie [...] nel mio profilo mi seguono tutta una serie di persone con cui lavoro, figure apicali varie, curatori, curatrici con cui ho imbarazzo a far vedere, non lo so, le mie scarpe! [...] è come se fossi riuscito a prendermi un po’ meno sul serio abitando il profilo di x».

Per altra, lo scambio ha agito come un dispositivo di interruzione della routine e degli automatismi legati alla manutenzione della propria rilevanza online: «Mi sono totalmente staccato, perché non era la mia pagina... mi ha liberato dall’engagement». In questo senso, lo Swinging Club non sottrae l’utente solo allo sguardo della propria rete, ma lo emancipa temporaneamente dal “nutrire” l’algoritmo, trasformando il tempo trascorso sulla piattaforma da tempo orientato alla prestazione a tempo dedicato all’esplorazione.

Questa sospensione ha anche un riscontro oggettivo nel sistema di tracciamento. Un partecipante evidenzia, con una certa ironia, il limite tecnico della sorveglianza algoritmica, che si rivela incapace di reagire prontamente allo spostamento dell'utente:

«Mi divertiva molto quando mi comparivano degli inserti pubblicitari che erano chiaramente profilati sul titolare originario del profilo e non su di me [...] l'algoritmo non aveva fatto in tempo a capire che in quel momento l'account era abitato da una persona diversa, che viveva in un'altra città».

L'inefficienza sperimentata dalla partecipante non è un errore casuale, ma la manifestazione di quella «instabilità» che caratterizza le culture algoritmiche quando operano in contesti sociali densi (Striphas, 2015). L'algoritmo non è un meccanismo astratto, ma un processo che prende vita attraverso negoziazioni costanti che possono portare a disfunzionalità. L'immaginario tecnico della precisione e della correttezza algoritmica è spesso una narrazione seducente alimentata dalle big tech della platform economy, che si scontra però con una realtà prasseologica fatta di deviazioni e fragilità (Roberge, Seyfert, 2016). Lo Swinging Club, dunque, non fa che forzare questa tendenza latente, poiché smaschera il fallimento come parte integrante della vita degli algoritmi e trasforma il malfunzionamento in un momento di verità sulla natura del controllo digitale.

Un terzo aspetto riguarda le modalità di intervento nel profilo altrui. Al di là di rarissime eccezioni, la maggior parte dei partecipanti ha scelto di non pubblicare post permanenti, preferendo utilizzare quasi esclusivamente le stories. Questa scelta nasce da una forma di etica dell'ospitalità digitale: lasciare una traccia, ma senza incidere sulla timeline e sull'immagine pubblica dell'altrø. In altre parole, contribuire senza sostituirsi, abitare senza "ristrutturare". È una pratica che mette in gioco un equilibrio sottile tra agency e cura. D'altra parte, lo scambio è più che una semplice "visita", poiché permette di accedere a una forma particolare di intimità digitale che interroga direttamente il confine tra pubblico e privato. L'azione di abitare il profilo dell'altrø assume i tratti di un posizionamento quasi investigativo. Durante la performance, infatti, i partecipanti restano spesso in contatto tra loro, talvolta confrontandosi e scambiandosi impressioni in tempo reale. Durante lo Swinging Club, la maggior parte dei partecipanti ha passato il tempo a osservare contenuti, tracce affettive, routine che l'algoritmo tende a normalizzare agli occhi del titolare originario dell'account. In questo senso, l'esperienza dello scambio sembra agire come un dispositivo

di decostruzione: lo sguardo dell'altr^a riesce a individuare raccomandazioni e automatismi che sono diventati invisibili per chi abita abitualmente quel profilo. Il confronto tra le partecipanti può quindi trasformare la performance in un esercizio di svelamento reciproco, in cui ciò che era privato e automatizzato finisce per essere discusso e rielaborato collettivamente.

Un ultimo aspetto riguarda l'esplorazione dei pubblici dell'account occupato. Molti artisti hanno vissuto lo scambio come occasione per entrare in ecosistemi sociali differenti, osservando come cambia la propria percezione della piattaforma quando ci si confronta con follower e comunità che non si sarebbero mai incrociate altrimenti. Come racconta un partecipante:

«la parte più interessante era guardare i follower: era come conoscere i vicini di casa. Ho iniziato a interagire con gente che non avrei mai incontrato, e mi sono reso conto che cambiava anche il modo in cui io percepivo la piattaforma. Era come abitare un quartiere diverso».

Per altr^a, questo movimento è stato percepito anche come un potenziale allargamento della propria rete professionale o del proprio bacino di visibilità, riportando indirettamente l'esperienza dentro le logiche della self-promotion artistica.

5. Riflessioni conclusive

Durante un seminario di dibattito su MyceliuMinds, Milovan Farronato pose a Matteo Domenichetti una domanda che sintetizza il cuore politico di MyceliuMinds: quale delle due vie è davvero praticabile, la fantadiplomazia o la tecnoresistenza?

Domenichetti rispose richiamando una distinzione di Hakim Bey in T.A.Z. (1991), tra rivoluzione e insurrezione – la prima orientata alla durata e al compromesso, la seconda mobile, temporanea e refrattaria alla stabilizzazione. Nelle sue parole:

...la rivoluzione mira alla permanenza, entra nel terreno della diplomazia e del compromesso... L'insurrezione invece è temporanea, si sposta, sfugge... come una TAZ... È un'immagine che mi convince di più... Ho sempre avuto sentimenti contrastanti verso il compromesso, anche se ne riconosco le possibilità...

La predilezione di Domenichetti per l'insurrezione – intesa come zona temporanea e inafferrabile – non va letta come una rinuncia ma come una strategia di resistenza, fondata sulla consapevolezza che il capitalismo contemporaneo possiede una formidabile capacità di metabolizzare il dissenso (Boltanski, Chiapello, 1999). Come emerge dalle interviste, la pratica dello

swinging club non è immune dal rischio di essere riassorbita dalle logiche di auto-imprenditorialità che governano Instagram. Tuttavia, l’obiettivo di MyceliuMinds non è quello di modificare la struttura tecnica della piattaforma, ma di aprire varchi immaginativi – come nel caso dell’app del micelio – e, al tempo stesso, mettere in atto pratiche di disturbo che generano contro-narrazioni capaci di agire, come confermano le partecipanti, anche sul piano emotivo.

Questa postura critica si interseca con una sensibilità che potremmo definire “queer” nel senso ampio attribuito da Halberstam (2011), poiché sollecita il fallimento volontario della soggettività stabile e la rinuncia alla linearità narrativa dell’identità: elementi che sfidano direttamente le logiche su cui si regge l’efficienza degli algoritmi. MyceliuMinds scommette, cioè, sulla capacità dell’arte di generare zone d’ombra, interrompendo – anche solo temporaneamente – la leggibilità algoritmica. In questo senso, essa incarna una forma di artivismo che lavora sull’opacità, preservando uno spazio, per quanto minimo, di ingovernabilità proprio nel cuore del sistema. In tal senso, la performance è un atto di sabotaggio sia delle logiche di sorveglianza che quelle di personal branding.

¹ La scelta di sviluppare l’opera direttamente su Instagram non è casuale: la piattaforma rappresenta infatti uno degli ambienti oggi più frequentati da le artiste, poiché offre un insieme di strumenti capaci non solo di potenziare la creatività ma anche la cura della propria presenza pubblica (Prior, 2010).

² Il link in bio è un dispositivo esterno che aggira la limitazione di Instagram relativa a un solo collegamento in biografia, permettendo di raccogliere più rimandi in un’unica interfaccia. Nel caso di @canis_in_somno, non ha una funzione promozionale: costruisce piuttosto una costellazione di riferimenti che amplia e contestualizza il progetto. La pagina riunisce video (conferenze, lezioni, interviste) che attraversano temi di giustizia tecnologica e politica dei dati (ad es. Ruha Benjamin, Timnit Gebru, Christopher Wylie), attivismo e diritti (ad es. Roya Mahboob), e una dimensione più visionaria/interiore legata a sogno e mindfulness (ad es. Charlie Morley). Altri rimandi, come quelli a Emanuele Coccia e Paul Stamets, orientano infine verso immaginari ecologici e postumani. Nel complesso, questi materiali compongono un archivio audiovisivo, che rende visibile la trama critica e interdisciplinare del progetto, intrecciando cultura digitale, filosofia, scienza e attivismo.

³ <https://en.kadenowka.com/mykologiczny-teatr-i>

⁴ Il video, Finale 1 (swinging club), è visualizzabile alla pagina Instagram @Canis in somno,

https://www.instagram.com/tv/CZB6RDpJTkU/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

⁵ I Facebook Papers indicano una serie di documenti interni di Facebook diffusi nel 2021 dalla whistleblower Frances Haugen, che rivelano come l’azienda fosse consapevole degli effetti sociali e politici negativi prodotti dalla piattaforma, ma abbia sistematicamente privilegiato interessi economici e reputazionali rispetto alla tutela del bene pubblico.

⁶ In ambito divulgativo queste reti sotterranee sono spesso ricondotte alla metafora del “Wood Wide Web” per descrivere un ecosistema forestale che si regge e reagisce alle minacce – come il cambiamento climatico – grazie a una sorta di scambio di «doni» tra miceli e piante e tra le piante stesse (De Feo, 2023). Un innesco importante di diffusione di questo immaginario è l’articolo pubblicato nel 1997 su *Nature* dalla scienziata ed ecologista canadese Suzanne Simard. In contrasto con una lettura esclusivamente competitiva delle dinamiche ecologiche, la sua ricerca ha contribuito a rendere visibili le interconnessioni micorriziche, cioè tra funghi e apparati radicali, ricorrendo all’uso di traccianti radioattivi per osservare trasferimenti bidirezionali di carbonio tra specie arboree differenti (come betulle e abeti). A partire da questi studi, l’idea di una cooperazione vegetale mediata dal micelio ha conosciuto una forte circolazione anche al di fuori dell’ambito scientifico, alimentando una vasta produzione divulgativa e di successo editoriale (si pensi, ad esempio, a

The Hidden Life of Trees di Peter Wohlleben, 2015). Pur senza mettere in discussione il valore pionieristico del lavoro di Simard, ricerche più recenti hanno sottolineato alcune criticità metodologiche di questo filone di studi. In particolare, un articolo pubblicato su *Nature Ecology & Evolution* (Karst, Jones, Hoeksema, 2023) evidenzia alcune difficoltà di dimostrare empiricamente la natura, la direzionalità e la funzione ecologica di tali scambi, richiamando la necessità di una documentazione più ampia sulle relazioni tra filamenti fungini e sistemi radicali.

⁷ Per una descrizione più dettagliata dell'app, si veda: https://www.instagram.com/tv/CZB6-ESpII6/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFIZA==

⁸ Il campione è stato costruito a partire dai contatti diretti forniti da Matteo Domenichetti e Milovan Farronato. Le interviste sono complessivamente 12 e sono state condotte tra il 2022 e il 2023. Il campione risulta eterogeneo e comprende sette artisti attivi soprattutto nell'ambito delle arti visive e performative, spesso in territori di confine con la comunicazione visuale. Nello stesso gruppo rientrano anche curatori che operano nel sistema dell'arte contemporanea. Quattro tra questi partecipanti hanno collaborato direttamente al progetto, contribuendo sia alla sua ideazione sia alla produzione dei contenuti, attraverso i propri lavori pubblicati sulla pagina Instagram di *Canis in Somno*. Il campione include inoltre studenti universitari con background disciplinari differenti – in particolare studi sui media e scienze biologiche – che hanno aderito al progetto in quanto conoscenze dell'artista coinvolti nelle fasi iniziali dello Swinging Club. La traccia delle interviste è articolata attorno a tre principali aree tematiche: il percorso biografico e professionale di ciascun partecipante, e le modalità di interazione con il progetto; le motivazioni e le condizioni della partecipazione (come e perché si è aderito allo Swinging Club, le aspettative iniziali e i fattori che hanno influito sulla decisione di prendere parte all'esperimento); le pratiche su Instagram prima, durante e dopo la performance, con particolare attenzione alle trasformazioni percepite nelle modalità di interazione, di visibilità e di gestione dell'identità digitale.

Riferimenti Bibliografici

Acord S. K., *Beyond the head: The practical work of curating contemporary art*, in «Qualitative sociology», 2010, vol. 33, n.4, 220, pp. 447-467.

Acord A. K., DeNora T., *Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action*, in «The Annals of the American Academy of Political and Social Science», 2008, n. 1, pp. 223-37.

Adams L. S., *The methodologies of art: An introduction*, Routledge, 2018.

Aladro-Vico E., Jivkova-Semova D., Bailey O., *Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora*, in «Comunicar», 2018, vol. 26, n. 57, pp. 9-18.

Autonomedia & Critical Art Ensemble, *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*, 2001

https://monoskop.org/images/3/3a/Critical_Art_Ensemble_Digital_Resistance_Explorations_in_Tactical_Media.pdf

Bentivegna S., Artieri G. B., *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Laterza & Figli Spa 2019.

Bernárdez Rodal A., Padilla Castillo G., Sosa Sánchez R. P., *From Action Art to Artivism on Instagram: Relocation and instantaneity for a new geography of protest* in «Catalan journal of communication & cultural studies», 2019, vol. 11, n. 1, pp. 23-37.

- Bey H., *The temporary Autonomous Zone*, Pirated by HMV P P M, 1991.
- Boccia Artieri G., *Sfiduciati. Democrazia e disordine comunicativo nella società esposta*, Feltrinelli, Milano 2025.
- Boccia Artieri G., Brilli S., & Zurovac E. (2021), *Below the radar: Private groups, locked platforms, and ephemeral content—Introduction to the special issue in «Social Media+ Society»*, 2021, vol. 7, n. 1, pp. 1-7.
- Boltanski L., Chiapello È., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 1999.
- Boschetti A. M., *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Marsilio editori, Venezia 2003.
- Bourdieu P., *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris 1994 (trad. it. *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna 2009).
- Bourdieu P., *Le règles de l'art*, Editions de Seuil, Paris 1992 (trad. it., *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2005).
- Cegalin S., *Eterotopie cyberspaziali. Per una nuova semantica degli spazi tra Facebook e digital cities*, Magazine, LOCUS - Part II – 2021.
- Christopher A. M., *From silence to canvas: The role of artivism in transforming gender and sexuality norms* in «Sexuality & Culture», 2025, vol. 29, n. 1, pp. 97-121.
- Dahlan N. F., *Curators and Curatorial Practice in the Digital Arts Era* in «Journal of Studies on Art, Culture and Society», 2024, pp. 50-55.
- De Feo A., *Immaginari ibridi e spazi digitali* in A.L. Tota, A. De Feo, L. Luchetti, *Inquinamento visuale. Manifesto contro il razzismo e il sessismo delle immagini*, Mondadori, Milano 2023.
- De La Fuente E., *The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art*, in «Thesis Eleven», 2010, vol. 103, n. 1, pp. 3–9.
- Della Ratta D., Valeriani A. (2012). *Remixing the Spring!: Connective leadership and read-write practices in the 2011 Arab uprisings* in «CyberOrient», 2012, vol. 6, n. 1, pp. 52-76.
- Fernández-Castrillo C., *Hacktivism as an Artistic Practice: Visual Evidence for Social Change [El hacktivismo como práctica artística: la evidencia visual para el cambio social]*, in «Tecmerin. Journal of Audiovisual Essays», 2023, vol. 11, n. 1, <https://tecmerin.uc3m.es/from-thearchive-11/?lang=en>
- Fernández-Castrillo C., Mantoan D., *An archaeology of media artivism: attempting to draft the history of digital culture for social change*, in «Artnodes», 2024, n. 33.

Fischer-Lichte E. *Introduction: Transformative aesthetics—reflections on the metamorphic power of art*, in E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz (Eds.), *Transformative aesthetic*, Routledge, 2017, pp. 1-25.

Gerbaudo P., *Tweets and the Streets. Social Media and Contemporary Activism*, Pluto, London 2012.

Guerra P., *Underground artistic-creative scenes between utopias and artivisms*, in «Journal of Cultural Analysis and Social Change», 2023, vol. 8, n. 2, 10.

Heinich N., Pollak, M., *Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière*, in « Sociologie du travail », 1989, vol. 31, n. 1, pp. 29-49.

Hennion A., *Une sociologie des attachements*, in « Sociétés », 2004, n. 3, pp. 9-24.

Halberstam J., *The Queer Art of Failure*, Durham, NC: Duke University Press 2011.

Jordan J., *Artivism: Injecting imagination into degrowth. Degrowth in Movement (s). Exploring Pathways for Transformation*, 2020, 59-72.

Karst J., Jones M.D., Hoeksema J. D., *Positive citation bias and overinterpreted results lead to misinformation on common mycorrhizal networks in forests*, in «Nature Ecology & Evolution», 2023, vol. 7, pp. 501-511.

Latour B., *When things strike back*, in «British Journal of Sociology», 2000, vol. 51, n. 1, pp. 107–123.

Mathiesen T., *The viewer society: Michel Foucault's Panopticon revisited*, in «Theoretical criminology», 1997, vol. 1, n. 2, pp. 215-234.

MacDowall L., Budge K., *Art after Instagram: Art spaces, audiences, aesthetics*, 2021, Routledge.

McRobbie A., *Towards a sociology of fashion micro-enterprises: Methods for creative economy research*, in «Sociology», 2016, vol. 50, n. 5, pp. 934-948.

Mehan H., *Understanding inequality in schools: The contribution of interpretive studies*, in «Sociology of Education», 1992, vol. 65, n. 1, pp. 1-20.

Milan S., *From social movements to cloud protesting: The evolution of collective identity. Information*, in «Communication & Society», 2015, vol. 18, n.8, pp. 887-900.

Milohnić A., *Artivismo (con post-scriptum dell'Autore)*, in «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», 2021, 2.

Papacharissi Z., *Affective publics: Sentiment, technology, and politics*, Oxford University Press, 2015.

Parmar B., *Dissent Art in the Digital Age: Insights into the Culture of Artivism on Instagram in India*, in «South Asia Multidisciplinary Academic Journal», 2023, (31).

Poell T., van Dijck J., *Social Media and new protest movements*, in J. Burgess, A. Marwick, Thomas Poell (Eds), *Sage Handbook of Social Media*, Sage, London 2018, pp. 546-561.

Prior N., *The rise of the new amateurs: Popular music, digital technology and the fate of cultural production*, in J. R. Hall, L. Grindstaff, M.-C. Lo (Eds.), *Handbook of cultural sociology*, Routledge, New York 2010, pp. 398-407.

Roberge J., Seyfert R. (a cura di), *What Are Algorithmic Cultures?* in *Algorithmic cultures: essays on meaning, performance and new technologies*, Routledge, London e New York 2016, pp. 1-25.

Salzbrunn M., *Researching artivism through the event approach. Epistemological and methodological reflections about art and activism*, in «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», 2021, n. 2, pp. 175-188.

Sandoval C., Latorre G., *Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color*, in A. Everett (ed.), *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*. The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008, pp. 81-108.

Sansone V., Gemini L., D'Amico F. D., *L'artivismo. Forme, esperienze, pratiche e teorie. Introduzione*, in «Connessioni Remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», 2021, n.2, pp. 17-33.

Serafini P., *Performance action: The politics of art activism*, Routledge 2019

Simard S., Perry D., Jones M. et al., *Net transfer of carbon between ectomycorrhizal tree species in the field*, in «Nature», 388 (1997), pp. 579-582.

Srnicek N., *Platform capitalism*, John Wiley & Sons, 2017.

Sousa S., *New forms of artivism in relation to contemporary societies. Tuty Moreno Campos's soft artivism*, in «Frontiers in Sociology», 2025, vol. 10, 1548970.

Strandvad S. M., *Attached by the product: A socio-material direction in the sociology of art*, in «Cultural Sociology», 2012, vol. 6, n. 2, pp. 163-176.

Striphas T., *Algorithmic Culture*, in «European Journal of Cultural Studies», 2015, 18, pp. 395-412

Tota A.L., De Feo A., *Sociologia delle arti. Musei, memoria e performance digitali*, Carocci, Roma, 2020.

Tota A.L., De Feo A., 'Arts as Agency'. *The Potential of the Arts in Educational Settings* in «Scuola democratica», 2022, vol. 13, n. 2, pp. 225-237.

Tsing A. L., *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller editore, Rovereto 2021.

Trione V., *Artivismo: arte, politica, impegno* (Vol. 186), Einaudi, Torino 2022.

van Dijck J., Poell T., de Waal M., *The Platform Society. Public Values in a Connective World*, Oxford University Press, Oxford 2018 (trad. it. *Platform society. Valori pubblici e società connessa*, Guerini, Milano 2019).

Warner M., *Soft activism: exploring pedagogic engagement in the ‘clean-tech playground’*, in «re:think-a J. Creative Ethnography», 2021, 3, pp. 43–54.

Wohlleben P., *The Hidden Life of Trees. What They Feel, How They Communicate. A Discoveries from a Secret World*, Greystone Books, Vancouver 2015.

Zuboff S., *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Profile Books 2019.

Biografia dell'autore-autrice/ Author's biography

Antonietta De Feo è professoressa associata di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università di Roma Tre, dove insegna Genere e media, Sociologia della comunicazione, Comunicazione pubblica e Metodologie delle scienze della Comunicazione. È attualmente componente del progetto PRIN 2022 TramigrArt e membro del consiglio scientifico dell'Associazione Italiana di Sociologia per la sezione Educazione. I suoi interessi si sono focalizzati negli anni su diversi campi di ricerca, tra cui le disuguaglianze sociali, l'impatto dell'innovazione digitale nel contesto scolastico, il ruolo dell'arte nei processi educativi e nel discorso pubblico sulle migrazioni forzate, le pratiche di artivismo nel contesto dei media digitali, le rappresentazioni mediatiche da un punto di vista di genere.

Antonietta De Feo is an Associate Professor of Sociology of Cultural and Communication Processes at Roma Tre University, where she teaches Gender and Media, Sociology of Communication, Public Communication, and Methodologies of Communication Studies. She is currently a member of the PRIN 2022 project TramigrArt and is a member of the Scientific Council of the Italian Sociological Association (Education Section). Over the years, her research interests have focused on several areas, including social inequalities, the impact of digital innovation in school contexts, the role of art in educational processes and in public discourse on forced migration, artivist practices in the context of digital media, and media representations from a gender perspective.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review