

Comitato Scientifico ed Editoriale

Anna Maria Monteverdi (Università Statale di Milano), direttore.

Laura Gemini (Università degli studi di Urbino Carlo Bo), vice direttore.

Comitato editoriale e redazionale

Vincenzo Sansone (Professore a contratto Università Statale di Milano e Accademia di Belle Arti di Brera), editore capo.

Flavia Dalila D'Amico (Assegnista di Ricerca, Dip. di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura, Università di Roma La Sapienza), redattore capo.

Collaboratori del team editoriale: **Silvana Vassallo; Alessandro Giannetti/Associazione Dada Boom; Clemente Pestelli; Tatiana Bazzichelli; Liliana Iadeluca, Vanessa Vozzo.**

Comitato scientifico

Elio Franzini (Università Statale di Milano)

Alberto Bentoglio (Università Statale di Milano)

Gabriella Cambiaghi (Università Statale di Milano)

Raffaele De Berti (Università Statale di Milano)

Giorgio Zanchetti (Università Statale di Milano)

Andrea Balzola (Accademia di Belle Arti di Torino)

Tatiana Bazzichelli (Disruption Network Lab)

Massimo Bergamasco (Scuola Superiore Sant'Anna, Pisa)

Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo)

Vittorio Fiore (Università di Catania)

Gabriella Giannachi (University of Exeter)

Sandra Lischi (Università di Pisa)

Aldo Milohnić (AGRFT, Università di Ljubljana)

Mara Nerbano (Accademia di Belle Arti di Carrara)

Emanuele Quinz (Université Paris 8, Vincennes)

Tomaz Toporisic (AGRFT, Università di Ljubljana)

Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia

ISSN: 2724-2722

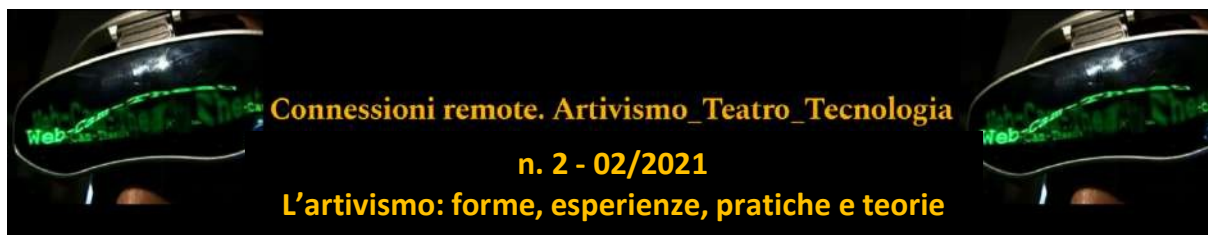
Direttrice: Anna Maria Monteverdi

Rivista pubblicata dall'Università di Milano, Dipartimento di Beni culturali e ambientali, via Noto 6, 20141 Milano.

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

Pagina web: <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/index>

Impaginazione e grafica della versione PDF a cura di Vincenzo Sansone



INDICE

- 6** Anna Maria Monteverdi
Cover Story
- 10** Anna Maria Monteverdi
In forma di prefazione. In appoggio a Tania Bruguera e al collettivo 27N a Cuba
- 17** Laura Gemini, Flavia Dalila D'Amico, Vincenzo Sansone
L'artivismo. Forme, esperienze, pratiche e teorie. Introduzione
- 34** A cura della Redazione
Parole di VerdeGiac, attivista (1956-2020)

Sezione I. Teoria, Artivismo, Arte Partecipativa

- 38** Gabriella Giannachi
Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione
- 67** Aldo Milohnić
Artivismo (Con post scriptum dell'Autore scritto per questo numero della rivista)
- 106** Giorgio Cipolletta
Per una salvezza ubiqua. Una riflessione "attivista" tra tecnologia e cura
- 130** Ilenia Caleo
Performing (Art) Institutions. Contro l'autonomia dell'estetico
- 152** Simonetta Fadda
La lotta per l'arte: politica, attivismo e felicità

Sezione II. Arte e Attivismo

- 175** Monika Salzbrunn
Researching Artivism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism

189 R. Pizzolato, C. Presotto, C. Spadaro, A. Peruffo

Attivismo antimilitarista: l'esperienza del Movimento No Dal Molin a Vicenza

210 Paulina Bronfman

"A rapist in your path": Flash Mob as a Form of Activism in the 2019 Chilean Social Outbreak

226 Alessandra Ioalé

From Bianco to Shock and Back. L'oscillazione fra due poli di creazione che svela il reale tra le pieghe della realtà imposta

247 Emanuele Rinaldo Meschini

Lo spazio pubblico come luogo della frizione e della finzione. Pratiche artistiche e attiviste che confondono il reale

267 Federica Timeto

Corpografie multispecie: attivismo femminista e animali non umani

Sezione III. L'attivismo nel teatro politico

290 Laura Budriesi

Attivismo tra smart mob e teatro paesaggio

324 Benedetta Bronzini

Futur II Konjunktiv: "Viva la solidarietà internazionale!". Identità, attivismo e ricerca nel teatro tedesco contemporaneo

Sezione IV. I luoghi dell'attivismo

344 Roberta Ferraresi

Santarcangelo, primi anni Novanta. Tracce di cyberpunk in teatro

Sezione V. Attivismo Digitale e Net Art

370 Laura Baigorri

Non più arte, solo vita. 4.0. Dall'attivismo simulativo alle tattiche di soppiantamento nella rete

385 Laura Cocciolillo

Net Art e hacktivism. L'attivismo nella rete dagli anni Novanta ad oggi

402 Martina Coletti

Attivismo in rete. Le beffe degli anni Dieci

418 Marco Tondello

L'arte sociale e l'attivismo digitale

Sezione VI. Artivismo e Intermedialità

443 David Kern

«...the only thing left to eat is the truth». Image, Text and Artist Critique in Shaun Tan's Tales from the Inner City

465 Compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist

Esistere – Resistere – Produrre – Riprodurre – Riprodursi

483 Guido Segni

The Middle Finger Response. Crowdworkers of the World United in a Gesture

Sezione VII. Artivismo, COVID-19 e Lockdown

485 Enrico Piergiacomi

Arare la rivoluzione. Una proposta "artivistica" di Instabili Vaganti

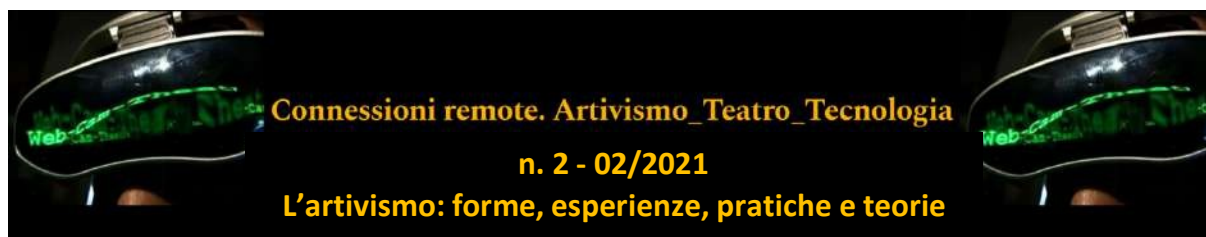
511 Federica Scolari

HugForUs, opera di relazione tra persone

Sezione VIII. Formazione e nuovi media

531 Andrea Balzola

Per un'est-etica del futuro sostenibile. Una tecno-cultura dell'arte per il cambiamento, tra formazione e ricerca scientifica



Cover Story

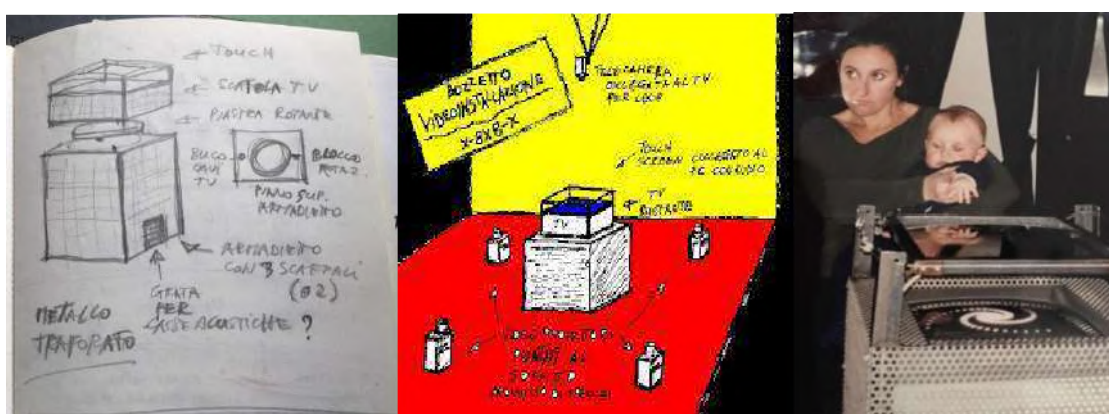
Presentazione della copertina del numero 2 di Connessioni Remote

Anna Maria Monteverdi

Università degli Studi di Milano – Direttrice della rivista

La copertina del numero 2 della rivista è una rivisitazione grafica di X-8x8-X "non-profit-web-art antiportale" di Giacomo Verde, esposta come installazione interattiva il 19 novembre 1999 alla Triennale di Milano in occasione della manifestazione Techné¹ e fortemente legata al tema artistico: attraverso questa divertente interfaccia web e tramite un *touch screen* i visitatori dello Spazio Oberdan o della rete potevano connettersi a siti non governativi e venire a conoscenza di pratiche di solidarietà. Un'installazione interattiva modulare che faceva uso di tecnologie domestiche, come era usuale per l'artista, metteva l'utente in condizione di creare il proprio personale gioco dell'arte e di connettersi con comunità sociali.

Un altro mondo è possibile (anche) tramite il web.



Figg.1-3. Dal disegno alla grafica alla realizzazione. L'installazione interattiva di Giacomo Verde x-8x8-x (1999) tra le pagine dell'agenda (Fig.01); schema grafico al computer (Fig.02); l'installazione definitiva a Techné, 1999: Tommaso Verde (3 mesi) cerca di attivare il loop (Fig.03). Archivio Giacomo Verde.

¹ <http://www.mostrainvideo.com/p.aspx?t=general&mid=55&l=en>

Il sito² oggi non corrisponde alla sua versione originaria, perché molti link non funzionano più e le scritte si sono sovrapposte parzialmente. Nessun restauro restitutivo è più possibile. Antonio Caronia grande amico di Verde, scrisse la scheda di presentazione dell'opera:

Un loop interattivo generato al centro di questa installazione e proiettato nell'ambiente da videoproiettori e da specchi, immagini si mescolano ad altre generate dal computer e a quelle di un sito web in cui le riflessioni sull'arte e la tecnologia si accompagnano alle informazioni sulle attività di organizzazioni non governative: l'interazione, prima di essere una caratteristica delle tecnologie digitali e un sentiero esplorato dall'arte, è una modalità dei rapporti sociali, la sostanza dell'esperienza umana³.

Decidere di aprire la mente a ciò che accade nel mondo, far parte di una comunità che progetta un uso diverso della rete, democratico e che socializza saperi tecnologici, è l'obiettivo di un'arte attivista digitale; dice lo stesso Verde intervistato da Valentina Tanni per Exibart nel 2000:

Così ho sfruttato l'occasione della mostra per realizzare un progetto dedicato alle associazioni non governative, al volontariato, agli attivisti politici e all'interattività che potesse essere fruito in mostra con l'installazione, nello spazio del quotidiano con una cartolina e un libretto, e nello spazio virtuale con un CD-rom e un sito web. Evidentemente ogni supporto ha privilegiato un aspetto diverso della riflessione su interattività-politica-virtuale. Il sito Internet riflette in particolare sul rapporto reale-virtuale che viene elaborato attraverso la rete dall'attivismo politico, e sul senso estetico-politico del fare web-art e del fare attività non-profit rivolte a migliorare il mondo. Infatti in sottotitolo di *X-8X8-X.net* è "non-profit-web-art antiportale", segnalando così fin dal titolo (oltre che dal tipo di impaginazione) anche una critica esplicita alla politica estetica ed economica dei portali e di certa net-art⁴.

Erano gli anni della cultura cyberpunk, della rivista Decoder, della mostra AHA a cura di Tatiana Bazzichelli, di Isole nella Rete, di AutArt, dei primi Hackmeeting (CPA Centro Popolare Autogestito Firenze Sud, 5-7 luglio 1998; Milano, 1999; Roma, 2000; Catania 2001), ma anche delle prime traduzioni italiane dei testi del Critical Art Ensemble e dell'approdo in Italia del movimento Tactical Media e Cyber Rights Now, del volume di Arturo Di Corinto e Tommaso Tozzi, *Hackivism: La libertà nelle maglie della rete* (Manifestolibri, 2002).

² <http://www.x-8x8-x.net/index8.htm>

³ Tutto il materiale grafico prodotto e la rassegna stampa sono custoditi nell'Archivio Giacomo Verde.

⁴ V. Tanni, *Net art e interattività. Intervista a Giacomo Verde*, in «Exibart», 9 giugno 2000 web <https://www.exibart.com/exiwebart/net-art-e-interattivita-intervista-a-giacomo-verde/>

Nel 2000 Verde partecipò al net strike 214T di Tommaso Tozzi (il sito è ancora attivo) e all'hack lab del CPA di Firenze dove si erano ritrovati artisti e teorici per collaborare e sperimentare nuove forme artistiche e discutere sui temi dell'arte, dei media, dell'hacking e della Net Art (Tommaso Tozzi, Claudio Parrini, Strano Network, Ferry Byte, The Walrus, Massimo Contrasto, Tatiana Bazzichelli, ecc.). E soprattutto erano gli anni del movimento di Seattle e dell'Anti G8 di Genova: rimarrà a futura memoria, la straordinaria opera documentaria, attivista e videopoetica di Verde e Lello Voce *Solo Limoni* (Shake edizioni, 2001)

Questo panorama è stato recentemente riproposto in maniera efficace nel saggio di Emanuele Rinaldo Meschini all'interno della rivista on line Kabul magazine⁵.



Le *oper'azioni* artistiche di Verde fondevano l'esperienza estetica con la pratica comunicativa dell'arte in un'ottica di decentramento produttivo, esplorando anche attraverso i diversi media e il web, nuovi modi di "fare mondo" e "creare comunità" con l'obiettivo di agitare le acque dell'arte con la forza dell'attivismo e della condivisione dal basso. Le sue *oper'azioni* artistiche proseguiranno con varie associazioni e collettivi

⁵ E.R. Meschini, *Squatting the Net: attivismo e digitale nelle prime esperienze italiane tra anni '90 e 2000. Dall'Hacker Art di Tommaso Tozzi al centro sociale degli Autistici/Inventati e la mostra AHA. Nascita e sviluppo dell'hackivism italiano*, in «Kabul Magazine», marzo 2020, web <https://www.kabulmagazine.com/squatting-net-hackivism-italia/>.

Lu_cia, Xear, ZoneGemma, Dromedari, Collettivo SuperAzione....impossibile elencarle tutte: ci piace però, ricordare il sodalizio artistico e umano di Verde con il cantiere sociale e officina d'arte Dada Boom di Viareggio che radunava (e continua a farlo) ex allievi e artisti tra cui Vittore Barone, Alessandro Giannetti, Clemente Pestelli, Luca Leggero e molti altri; nata per animare il territorio versiliese oltre che con l'arte, con l'impegno civile per rivendicare diritti fondamentali della comunità, l'associazione Dada Boom diventerà il cuore di tutta l'attività di Verde degli ultimi anni attraverso workshop, happening, performance, reading, incontri: lo spazio dell'Officina dal 2013 sarà anche la sua "seconda casa", il suo laboratorio ludico e attivista di sperimentazione, lo spazio "amico".

Tra le tante iniziative realizzate con Dada Boom, segnaliamo *RICREAZIONE* (6 luglio 2014), un workshop finalizzato a reinventare luoghi abbandonati e a trasformare materiali tecnologici di scarto in un'installazione artistica⁶.



Fig.04. Screenshot dal sito AutArt-Autonomia Autoformazione-Artivismo.



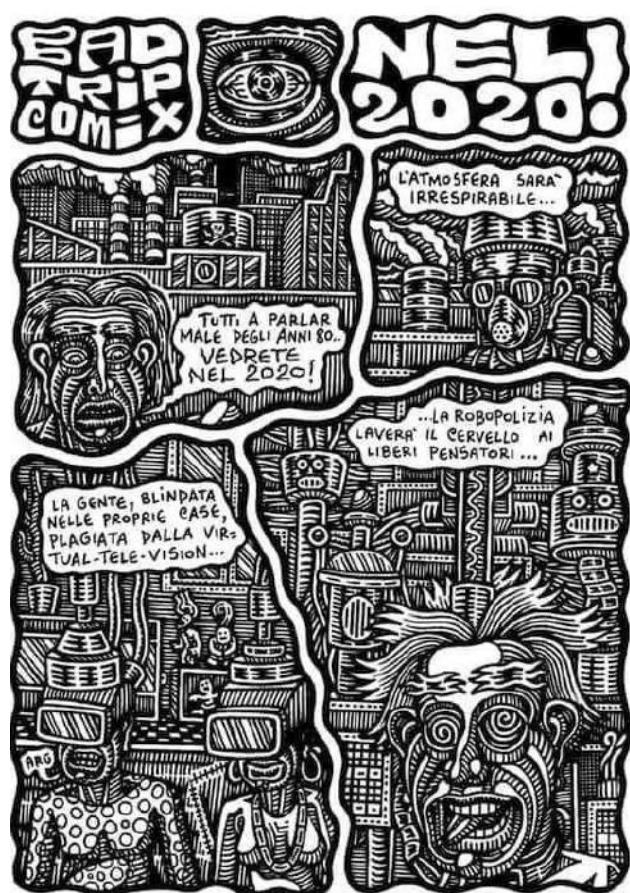
Fig.05. Verde+DadaBoom. Installazione *Ricreazione* (2014).

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=miqW8HSxt7A&feature=emb_logo

In forma di prefazione

In appoggio a Tania Bruguera e al collettivo 27N a Cuba

Anna Maria Monteverdi



Gianluca Lericì "Bad Trip", 1996.

Collezione privata Jena Filaccio. Su gentile concessione.

C'è voluto tutto il nostro coraggio a mettere in piedi una rivista in piena pandemia; il primo numero di *Conessioni Remote* è uscito nella primavera-estate 2020 e avevamo raccolto molti materiali anche inediti su e di Giacomo Verde che ci aveva appena lasciato: il risultato è stato quello di aver radunato una comunità attiva e partecipe, come dimostrano le statistiche di accesso. Non avrei potuto immaginarla diversamente una rivista dedicata al nostro VerdeGiac: il suo libro *Artivismo tecnologico* (2007), messo a disposizione in licenza Creative Commons, è stato scaricato 400 volte.

Apriamo con questo disegno "profetico" di Gianluca Lericì aka "Bad Trip" gentilmente concesso dalla moglie, la scultrice Jena Filaccio: un mondo davvero irrespirabile quello del 2020, immaginato negli anni Novanta da uno dei più grandi artisti visivi underground italiani; nel 1999 Bad Trip si incontrò con Giacomo Verde in occasione di una pre-

sentazione video, nello spazio alternativo di Officina 22 alla Spezia fondato dal fotografo Jacopo Benassi. Per i presenti all'evento (il luogo era l'appartamento di Benassi, già fondatore di diversi *alternative art café*) fu davvero un incontro che ha del "mitologico": uniti dalla passione per il "cyberpunk" i due artisti "sovversivi" e critici dell'uso unidirezionale dei media nella società, della loro manipolazione della realtà, disquisirono di spazi occupati e di usi alternativi (e condivisi) delle tecnologie per un'arte politica, mediattivista, oltre l'idea romantica di un'arte "rigenerativa".

Fine anni Novanta e inizio 2K: anni di grande trasformazione, anni in cui le nuove tecnologie e Internet sembravano essere gli strumenti giusti per operare un dissenso "attivistico" e per cominciare un vero e radicale cambiamento sociale. Tra Tv alternative (il fenomeno delle "telestreet" tra cui Orfeo Tv di Quarta parete), hackmeeting, fanzine e centri sociali, una comunità estesa globalmente stava ridefinendo un mondo e una nuova (tecno)cultura: l'attivismo fu ciò che li univa.

In questo secondo numero dedicato proprio all'Artivismo (*attivismo artistico* ovvero, l'arte in azione e l'arte di relazione come ci piace definirla, mutuando la definizione proprio da Giacomo Verde) -curato insieme a **Laura Gemini, Vincenzo Sansone e Dalila D'Amico**- abbiamo chiesto a studiosi riconosciuti, alcuni dei quali membri del Comitato scientifico, di scrivere per noi dei testi teorici originali, aggiornare importanti contributi o di poter inserire la traduzione italiana di loro scritti inglesi o spagnoli.

Ringraziamo sinceramente **Gabriella Giannachi** (Università di Exeter), **Andrea Balzola** (Accademia di Belle Arti di Torino), **Aldo Milohnić** (AGRFT, Ljubljana), **Laura Baigorri** (Università di Barcellona) e **Martina Coletti** (D'ARS magazine) per il loro generoso contributo. Milohnić ha scritto una nuova introduzione apposta per noi, al suo "storico" testo *Artivism* originariamente pubblicato per la rivista slovena *Maska* (2005) e comunemente considerato il primo testo critico sul tema Artivismo e Teatro. Andrea Balzola si sofferma, invece, a riflettere sul necessario cambiamento nella ridefinizione della triade ricerca-formazione-apprendimento in epoca di media, oggetto del suo recente volume *Edu-Action* (Mimesis, 2021).

Ringraziamo: **Rosella Pizzolato/Carlo Presotto/Chiara Spadaro/Alberto Peruffo, David Kern, Enrico Piergiacomi, Federica Timeto, Ilenia Caleo, Emanuele Rinaldo Meschini, Federica Scolari, Paulina Bronfman, Laura Budriesi, Monika Salzbrunn, Bene-**

detta Bronzini, Roberta Ferraresi, Alessandra Ioalé, Simonetta Fadda, Marco Tondello, Giorgio Cipolletta, Laura Cocciolillo.

E ringraziamo ovviamente anche tutti i peer che hanno creato un dialogo (anonimo) con gli autori. Ringraziamo anche gli artisti con i loro interventi esplicativi del loro lavoro artistico: **Francesca Frigoli/Phoebe Zeitgeist e Clemente Pestelli (aka Guido Segni)**.

L'arte di Guido Segni vale come simbolica presenza dell'Associazione Dada Boom¹ di cui il net artist fa parte dai primi anni della fondazione. Si tratta di uno spazio sociale attivo nella città di Viareggio e che nei suoi sette anni di vita (con e senza Giacomo Verde) ha promosso iniziative artistiche nel quartiere popolare del Varignano dove hanno sede per innescare tramite performance e azioni di rigenerazione urbana, riflessioni e attività pratiche di aiuto in riferimento a vari temi a cui l'associazione è sensibile (il diritto alla casa, la giustizia sociale). La rivista sarà sempre aperta a condividere le attività del Dada Boom che da qualche giorno ha cambiato sede a causa della pandemia che ha impedito loro di svolgere concerti ed eventi dal vivo.

Nato alla fine degli anni Novanta il termine Artivismo ha una sua diffusione capillare grazie al lavoro di divulgazione e curatoriale di **Tatiana Bazzichelli**², a riviste on line come Dicult di **Marco Mancuso**, ma anche a reti telematiche, mailing list dedicate, portali e progetti web come Stranonetwork, ECN, Cybernet, Isole nella rete, AvANa.net assai prima dell'epoca del "clicktivism"; l'artivismo comincia a circolare anche in ambienti accademici ma solo diversi anni dopo la sua "presunta" nascita. Oggi è presente un'ampia bibliografia di riferimento³ ed è inserito nei programmi formativi di Università e Accade-

¹ Sito del collettivo Dada Boom: <https://dadaboom.org/>

² Non possiamo non ricordare sia la mostra AHA (Activism, Hacking, Artivism) che il volume di Tatiana Bazzichelli *Networking. La rete come arte* (Costa & Nolan, Milano, 2006). Come si legge dalla scheda di presentazione, il libro è stato «il primo tentativo di ricostruzione della storia del networking artistico in Italia. Un'analisi sull'uso creativo e condiviso delle tecnologie, dal video al computer e sulla formazione di una comunità hacker italiana. Una riflessione sul ruolo dell'artista che si fa networker, ricollegandosi alle neoavanguardie degli anni Sessanta [...] Un percorso che va dalle BBS, reti telematiche alternative diffuse in Italia dalla metà degli anni Ottanta ancor prima di Internet, fino agli Hackmeeting, alle Teletreet e alle pratiche di networking e net art di diversi artisti e attivisti, fra cui 0100101110101101.ORG, [epidemiC], Jaromil, Giacomo Verde, Giovanotti Mondani Meccanici, Correnti Magnetiche, Candida TV, Tommaso Tozzi, Federico Bucalossi, Massimo Contrasto, Mariano Equizzi, Pigreca, Molleindustria, Guerriglia Marketing, Sexyshock, Phag Off».

³ Menzioniamo il numero speciale della rivista Comunicar dell'Università di Huelva (Spagna) dal titolo *Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora* (ottobre 2018).

mie (tra tutte: The Center for Artistic Activism), argomento di tesi e di ricerche finanziate dalla UE (vedi infra il progetto ERC di Monika Salzbrunn). L'attivismo è al centro di alcuni eventi molto popolari come TEDx (*Artivism: Effecting Environmental Consciousness through Art*, conferenza tenuta nel 2018 dall'eco-artist Razcel Jan Salvarita per la sua campagna di salvaguardia delle aree di Balinsasayao Twin Lakes). Segno che l'Artivism è uscito dal cono d'ombra dell'underground, ampliandosi a territori e pubblici più vasti, alimentandosi di temi urgenti e attuali: l'ambiente, le politiche dell'immigrazione, lo sviluppo sostenibile, l'uguaglianza di genere, la violenza sulle donne, la tutela delle minoranze linguistiche ecc.

Dietro lo slogan *Art is not a mirror held up to reality, but a hammer with which to shape it* derivato non a caso, dall'autore politico per eccellenza, Bertolt Brecht, si celano molti network, collettivi o singoli artisti nati sull'onda emotiva di campagne di solidarietà al movimento #blacklivesmatters o ad Assange. Dalla fotografia etica alle campagne antispeciste⁴ dall'*intersectionality*⁵ alle battaglie sull'equità LGBTQ, ai movimenti *gender pay gap* e *woman empowerment* l'attivismo ha davvero allargato la sua prospettiva di intervento. Tatiana Bazzichelli ha recentemente introdotto all'interno del proprio lab, una nuova tematica che aggiorna ulteriormente il significato di Artivismo: la *Networked Disruption*:

Il punto di partenza è l'assunto che se, da un lato, le comunità underground di rete di artisti e hacker sono servite ad accelerare il capitalismo fin dalla comparsa della cultura digitale e delle cyber-utopie, dall'altro lato, sono servite a rinforzare l'antagonismo contro di esso, generando pratiche critiche basate sulle metodologie e tecnologie della condivisione e del networking. Artisti e hacker utilizzano tecniche perturbative di networking nell'ambito dei social media, aprendo una prospettiva critica nei confronti del business e generando spesso feedback imprevedibili e inattesi; le imprese commerciali utilizzano la turbolenza e la *disruption* come una forma di innovazione per creare nuovi mercati di rete, che spesso funzionano in modo altrettanto imprevedibile. Questa perturbazione mutuale e la coesistenza di interferenze tra arte, business e

⁴ Movimento che si oppone allo specismo, rifiutando l'idea della superiorità della specie umana sulle altre specie animali e sostenendo che l'appartenenza a una specie non giustifica la pratica di disporre della vita e della libertà di un essere di un'altra specie. Voce Antispecismo, Dizionario Garzanti on line.

⁵ *An intersectional person* è qualcuno che appartiene a più gruppi, comunità e/o ambiti sociali emarginati. Il termine è stato coniato da Kimberlé Crenshaw.

networking, mostra come hacker e artisti siano stati agenti attivi di innovazione economica (business) tanto quanto ne abbiano minato le basi⁶.

Investite dall'onda vorace del mercato le pratiche artiviste sono diventate immagini di copertina di riviste patinate ben poco "social oriented" come GQ e Forbes, mentre sempre più frequente è l'attitudine di alcuni brand a prendere posizione su temi politici, etici o sociali di rilevante attualità per ragioni di marketing ("Brand Activism" appunto); musei, gallerie e festival accolgono con entusiasmo l'attivismo aggiornando i temi e allargando il loro pubblico: dal MAXXI (*Why Artivism*, maratona pubblica di lettura del testo di Hannah Arendt *Le Origini del Totalitarismo* a cura di Tania Bruguera⁷) allo ZKM di Karlsruhe (*Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century* curata da Peter Weibel).

Dalla call abbiamo ricevuto testi che sviluppano le varie declinazioni del tema, da quello storico della sua "nascita" (i movimenti, gli autori, i gruppi), ai progetti di comunità digitali e di mediattivismo⁸, dalle manifestazioni antiglobalizzazione, all'Urban Hacking e alle azioni di "datapoiesis" e "dataperformance" fino alle cosiddette "corpografie" artiviste.

Ed inoltre, dalla prima fase "eroica" della Net Art e dell'Hactivism fino alla più recente (e come afferma Vuk Ćosić, più "manierista") Post Internet art⁹ fino alle pratiche politiche (e poetiche) di rigenerazione urbana (dallo *smart mob* al *flash mob*) e di rivendicazione, e/o occupazione creativa di spazi pubblici. Si parte dai fondamentali riferimen-

⁶ T. Bazzichelli, *Networked Disruption/La turbativa di rete. Per una critica delle pratiche oppostive di arte e hacking nel business del social networking*, in «Roots-Routes. Research on visual culture», n. 26, 2017, in <https://www.roots-routes.org/networked-disruptionla-turbativa-rete/>. Il termine *Disruptive Innovation* (l'effetto delle tecnologie su nuovi modelli di business e mercato) è stato coniato da Harvard Clayton Christensen.

⁷ L'evento, che si è svolto il 26 settembre 2015 contemporaneamente in diverse città europee – Belgrado, Lisbona, Londra e Parigi – fu organizzato a sostegno della libertà artistica e del progetto di Tania Bruguera: *l'International Institute of Artivism – Hannah Arendt*. Il testo oggetto della maratona è lo stesso letto dall'artista nella performance che le costò l'arresto ai domiciliari per 8 mesi nella sua casa a l'Havana (Cuba).

⁸ Può essere utile la lettura del saggio di Paolo Gribaudo *Del ciber-autonomismo al ciber-populismo: una historia de la ideología del activismo digital* in «En Defensa del Software Libre», 2019, (anche in traduzione italiana: https://endefensadelsl.org/ciber_autonomismo.html).

⁹ Rimando all'articolo di approfondimento di Valentina Tanni con intervista a Vuk Ćosić fondatore della Net art, *Trasferire il virus della libertà. Intervista a Vuk Ćosić*, «Artribune», 6 febbraio 2020. <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2020/02/intervista-vuk-cosic-net-art/>. Ed inoltre: A.M. Monteverdi, *Non viaggio mai senza terabyte*. Intervista a Vuk Ćosić. annamonteverdi.it, web, febbraio 2020, <https://www.annamonteverdi.it/digital/non-viaggio-senza-terabyte-ritratto-di-vuk-cosic-con-intervista-pre-covid-19/> (ultimo accesso 23/12/2020).

ti teorici sul tema dell'“emancipazione” e partecipazione dello spettatore e dell'estetica relazionale (Rancière, Fischer-Lichte, Bourriaud, Arnestein, Bishop, Kester, Balzola, Rosa) agli autori “classici” dei “Performance Studies” (Schechner, De Marinis, Jovičević).

E poi ancora: ospitiamo in questo numero proposte artistiche di creazione partecipata tramite nuovi media o svariate piattaforme dell'universo del web 2.0: dalle App per progetti di social lighting, alle proiezioni sui palazzi riproposti via Instagram, alla creazione di comunità digitali. Perché le reti oggi, come ricorda Lovink, sono “il sociale”, da quando «il sociale ha smesso di essere un riferimento alla società in quanto tale (...) Le sue pratiche emergono al di là delle fortezze istituzionali»¹⁰.

«Mettersi in rete, creare significato, contestare il potere» sono i tre livelli di azione dei movimenti, scriveva Manuel Castells nel 2012 in un testo ancora troppo poco letto e citato: *Reti di indignazione e di speranza. Movimenti sociali nell'era di Internet*.

I testi dei nostri autori parlano di un'urgenza sociale dell'arte, di nuove strategie di coinvolgimento e partecipazione in vari Paesi e di diverse tecniche e pratiche di “attivismo”, dal flash mob in Cile, alle manifestazioni para-carnevolesche in Francia e in Italia (quest'ultimo caso, oggetto di studio del progetto europeo ERC di Monika Salzbrunn e del suo gruppo di ricerca), alle manifestazioni performative antimilitariste No Dal Molin a Vicenza.

Finisco questa prefazione ricordando che, al momento della stesura della call, abbiamo avuto difficoltà a definire la data di nascita dell'attivismo, sviati da nuove datazioni, autori e diverse geografie a cui saggi, Wiki e siti rimandavano; a quale Paese attribuire questa “primogenitura”: al Messico di Ricardo Dominguez, a Cuba di Tania Bruguera¹¹ o agli States del collettivo latino-americano delle Mujeres de Maiz?

L'unica cosa certa è che la Bruguera, mentre scriviamo, è stata fermata dalla polizia per un'azione di protesta con i militanti del movimento 27N (27 Novembre) contro la legge sulla censura culturale nel loro Paese: dedichiamo questo numero a lei e a tutti gli artisti “combattenti” per un'ideale comune.

¹⁰ G. Lovink, *L'abisso dei social media, nuove reti oltre l'economia dei like*, trad. It. di B. Barella, Università Bocconi Editore, 2016, p. 5.

¹¹ Tania Bruguera (L'Avana, 1968) è considerata una vera paladina dell'*Arte Útil* (termine che inizia a usare dal 2002 all'epoca di documenta 11), fondatrice dell'Istituto de Artivismo Hanna Harendt (Instar, 2017). Contro di lei è in corso una forte campagna di discredito da parte di network nazionali.

Thank you for messaging Estudio Bruguera.

As you may have seen reported recently Tania has been under intermittent house arrest and interrogation this past week in Havana (the police are still stationed outside her mother's house and in front INSTAR) after protesting the current political stance on artistic freedom in Cuba with the 27N movement.

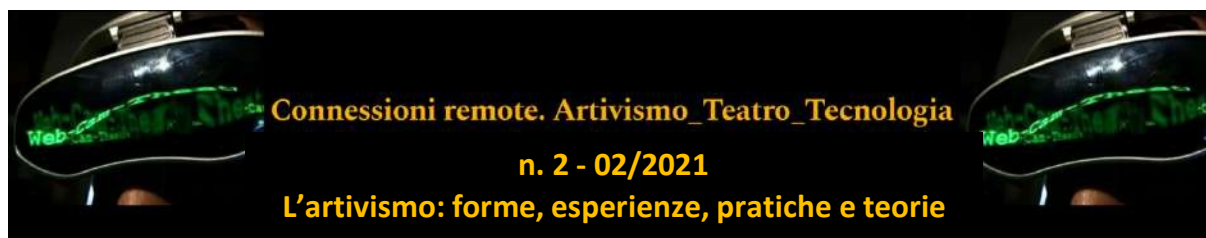
Due to this, we are only working on her safety and wellbeing and all projects are momentarily put on hold.

Thank you for your patience and understanding about this and we will be in touch soon when we are able to give this the proper care and time it needs.

Kindly,
Georgia

Estudio Bruguera LLC
www.taniabruquera.com

E-mail generata dal sistema di messaggistica automatico dello studio di Tania Bruguera, giunta alla nostra Redazione il 10 febbraio 2021.



L'artivismo. Forme, esperienze, pratiche e teorie.

Introduzione

Laura Gemini

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Flavia Dalila D'Amico

Università di Roma, La Sapienza

Vincenzo Sansone

Università degli Studi di Milano / Accademia di Belle Arti di Brera. Milano

Per me l'artivismo è tale quando una creazione artistica si accompagna coscientemente ad una azione politica o quando è cosciente del valore politico che mette in campo. E comunque l'arte, in quanto azione pubblica, è sempre politica anche se non vorrebbe. Si tratta di decidere da che parte stare. L'artivismo è nato in un contesto che si riconosce nell'autore collettivo, nel binomio arte-vita e nel superamento dell'oggetto d'arte. E questa è una precisa scelta di campo.

L'ibridazione tra arte e attivismo dovrebbe produrre una doppia azione: nel campo attivista dare più spazio alla comunicazione creativa e nel campo artistico aumentare il senso di responsabilità politica delle proprie scelte.

Giacomo Verde¹

Che nel suo insieme il sistema sociale dell'arte possieda una vocazione politica è un dato che possiamo dare per scontato. Questa attitudine non solo caratterizza la comunicazione artistica fin dalle sue origini, ma si rivela nel fatto che i contenuti di tipo politico sono una parte sostanziale della materia simbolica dell'immaginario artistico.

Nello stesso tempo le opere d'arte sono a loro volta un mezzo per creare contenuti politici e l'esposizione alle forme d'arte ha, o comunque dovrebbe, stimolare nei pubblici un pensiero di tipo politico².

¹ G. Verde, *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 2007.

La natura pubblica della pratica artistica, quindi, non solo spiega il fatto che storicamente l'arte sia stata complice e soggetta alla pedagogia, alla propaganda, alla censura, al controllo e alla sovversione³, ma la rende tuttora un luogo di osservazione privilegiato per il discorso politico.

È a partire da questi presupposti che possiamo riconoscere il radicale connubio di arte e politica e attribuirvi un termine specifico come quello di attivismo, espressione quanto mai efficace a identificare la relazione fra due ambiti operazionali specifici ma reciprocamente "irritativi"⁴.

Lo studioso sloveno Aldo Milohnić nel suo fondamentale saggio *Artivism* definisce infatti l'attivismo una tipologia di "interventismo" che usa «cultural-manifestation techniques in order to become constituted in the field of the political»⁵. Inoltre, afferma che «the transversality of these practices and their hybrid nature enable quick passages from the predominantly artistic into the predominantly political sphere and back»⁶.

Sul piano teorico questa definizione permette di rivedere quell'aspetto dell'autoreferenza del sistema artistico che, se da un lato ne caratterizza l'autonomia operativa⁷, dall'altro lato de-responsabilizza l'artista rispetto ai suoi comportamenti, in nome di una neutralità ideologica che l'attivismo rifiuta totalmente.

Il che significa tenere conto del fatto che, sebbene la correlazione fra arte e politica abbia trovato nella spinta utopica della scena artistica e teatrale novecentesca⁸ la sua più esplicita messa a tema – basti pensare al teatro politico di Piscator e Brecht, all'Agit Prop, all'esperienza del Living Theatre tanto per nominare i casi più noti – è necessario ricomprendere la politicità dell'arte e la semantica attivistica nel contesto storico-culturale post-novecentesco.

² M. Edelman, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1995.

³ G. Negash, *A Mode of Understanding and Shaping Political*, in «International Political Science Review», 25 (2), 2004, pp.185-201.

⁴ N. Luhmann, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, il Mulino, Bologna 1990.

⁵ A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, no. 1-2 (90-91), 2005, p. 18.

⁶ Ivi, p. 24.

⁷ N. Luhmann, *L'arte della società*, Mimesis, Milano 2017.

⁸ L. Gemini, *Il dispositivo teatrale e lo sguardo utopico*, in L. Mazzoli, G. Zanchini (a cura di), *Utopie. Percorsi per immaginare il futuro*, Codice, Torino 2012, pp. 15-38.

Gli anni della modernità compiuta sono quelli che segnano la caduta delle grandi narrazioni⁹ e l'emergenza del pensiero debole e dell'economia neoliberista¹⁰. Un processo che porta verso importanti trasformazioni nel vissuto individuale e collettivo. A fronte, infatti, di un senso della partecipazione sociale che ha animato gli anni precedenti, anche in chiave di scontro politico, si è poi inaugurata una stagione del "disincanto"¹¹ e dell'idea nichilista del futuro che non a caso si è espressa nelle sub-culture giovanili e in particolare nella forza culturalmente prorompente del punk¹². Quest'ultimo infatti, pur durando pochissimo, ha contribuito non solo alla messa in discussione della mitologia della felicità incarnata dalla cultura di massa ma ha costruito delle estetiche e degli immaginari che hanno influenzato almeno in parte le generazioni future.

La caduta del muro di Berlino, la Guerra del Golfo, ma anche la serie di gravissimi incidenti ambientali, come quello di Chernobyl, che hanno decretato l'ascesa di una sensibilità ecologica e l'organizzazione della Conferenza di Kyoto del 1997, sono solo alcuni degli eventi a carattere globale che ci servono per provare a definire lo scenario da cui prende vita l'attivismo.

Va, inoltre, tenuto in considerazione un secondo aspetto altrettanto fondamentale che riguarda la struttura socio-comunicativa emersa dalla creazione e dalla diffusione di Internet. Attraverso la stabile e riconosciuta definizione della società contemporanea come Network Society¹³ il sociologo Manuel Castells ha individuato le sue proprietà nella centralità dell'informazione, nella diffusione pervasiva degli effetti delle tecnologie nelle dinamiche di esistenza individuali e collettive, nello sviluppo di una logica reticolare di sistemi o insiemi relazionali che utilizzano le tecnologie informazionali, nella flessibilità e nella convergenza tecnologica.

Tutti aspetti che se da un lato hanno messo in evidenza le possibilità di organizzazione e connessione dell'esperienza – pensiamo ad esempio al ruolo delle comunità vir-

⁹ J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2002.

¹⁰ M. Davies, *Neoliberalism: A Bibliographic Review*, in «Theory, Culture & Society», vol. 31, n.7/8, pp. 309-317.

¹¹ M. Maffesoli, *Note sulla postmodernità*, Lupetti, Bologna 2005.

¹² N. Hebdige, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa&Nolan, Genova 1983.

¹³ M. Castells, *La nascita della società in Rete*, Egea, Milano 2002.

tuali descritte da Howard Rheingold¹⁴ sempre negli anni Novanta – dall’altro lato, hanno mostrato importanti elementi di criticità.

Gli sviluppi dell’infrastruttura di Internet, la nascita dei social network e la più recente configurazione della Platform Society¹⁵ hanno decretato un’inversione di tendenza rispetto agli approcci tecno-possibilisti degli anni Novanta¹⁶. Quello che si è capito è che «la Rete rappresenta in definitiva un framework che attraverso le proprietà di connessione espresse, tra vincoli e possibilità, flessibilità e rigidità, autonomia ed eterodirezione, sta mutando in maniera costitutiva il modo di pensare e fare società»¹⁷. In questo senso la logica del networking è diventata nel tempo un linguaggio diffuso, un principio di connessione che caratterizza il sistema dei media e le organizzazioni sociali. La (Social) Network Society è diventata perciò il punto di vista da cui osservare il mutamento delle forme simboliche, il loro diffondersi e consolidarsi.

In questo solco pensiamo vada inserita la riflessione sul fenomeno dell’attivismo proprio perché, vale la pena ribadirlo, sebbene si tratti di una pratica che affonda le sue radici in epoche lontane come connubio fra arte e attivismo politico, si è specificata in relazione alla comparsa delle prime reti telematiche negli anni Ottanta per poi diffondersi con lo sviluppo di Internet e della cultura digitale.

In linea complessiva l’attivismo si configura attraverso le azioni di artisti e collettivi caratterizzati da una forte vocazione all’impegno sociale e politico¹⁸ ed è per tale ragione che attraversa diversi campi espressivi – performance, street art, video arte, net art, subvertising, guerrilla marketing – avvalendosi dei linguaggi e dei formati mediali in un’ottica antagonista, critica e di controinformazione, come *détournement* del senso a partire dal sovvertimento di significato delle tante forme che saturano l’orizzonte visivo contemporaneo.

¹⁴ H. Rheingold, *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel ciberspazio*, Sperling & Kupfer, Milano 1994.

¹⁵ J. Van Dijck, T. Poell, M. de Waal, *Platform Society: valori pubblici e società connessa*, Guerini e Associati, Milano 2019.

¹⁶ G. Lovink, *Zero comments. Teoria critica di Internet*, Bruno Mondadori, Milano 2007; C. Shirky, *Uno per uno, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzazione*, Codice, Torino 2008.

¹⁷ G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 31.

¹⁸ T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006; T. Bazzichelli, *Networked Disruption: Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Networking*, Digital Aesthetics Research Center of the Aarhus University, Aarhus 2013.

In quest'ottica le operazioni attivistiche sono interessanti proprio perché conciliano la vocazione sperimentale e la predisposizione tecnologica degli artisti¹⁹ con la volontà politica di hackerarne i linguaggi, percorrere le affordance in chiave dialettica e per realizzare progetti diretti al collettivo e alla partecipazione²⁰.

Ecco allora che, sebbene sia la paternità del termine che la sua data di nascita siano controverse e oggetto di acceso dibattito in rete, l'attivismo è diventato ad oggi, sinonimo dell'impegno politico degli artisti su scala globale²¹.

Il movimento No global nato a Seattle il 30 novembre 1999 e il contemporaneo lavoro artistico e attivistico dell'Electronic Disturbance Theater di Ricardo Dominguez sfociato nel primo Virtual Sit in di solidarietà alle comunità Zapatiste in Chapas²², hanno mostrato quanto le tecnologie digitali e i network siano diventati sempre di più il cuore di una mobilitazione politica e artistica.

Secondo Tatiana Bazzichelli²³, bisogna ricordare anche il contributo dato all'attivismo già dalla metà degli anni Novanta dalla comunità cyberpunk, dagli hackmeeting e dai centri sociali soprattutto in Italia.

Complice di questa evoluzione il processo di mediatizzazione che, se in linea generale, si caratterizza come dinamica di trasformazione culturale e sociale influenzata dai media²⁴, nel caso dell'arte si rende evidente nelle forme del "media attivismo". Il movimento analizzato da Matteo Pasquinelli in *Media Activism. Strategie e pratiche della co-*

¹⁹ A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011; A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Dino Audino, Roma 2020.

²⁰ N. Carpentier, *Media and Participation: A site of ideological-democratic struggle*, Intellect, Bristol 2011.

²¹ P. Weibel, *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*, Mit Press, Boston 2015.

²² J. Drew, *From the Gulf War to the Battle of Seattle: Building an International Alternative Media Network*, in A. Chandler, N. Neumark, *At a Distance. Precursor to Art and Activism on the Internet*, Mit Press, Boston 2005; S. Wray, *The Electronic Disturbance Theater and Electronic Civil Disobedience*, in «The thing.net», 17 giugno 1998, <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>.

²³ T. Bazzichelli, *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, in «La critica.net», 7 luglio 2001 <http://www.lacritica.net/bazzichelli2.htm>; T. Bazzichelli, *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, in «Punto informatico.it», 27 luglio 2001 puntoinformatico.it.

²⁴ N. Couldry, Hepp A., *The mediated construction of reality*, Polity press, Cambridge 2011; G. Boccia Artieri, *Mediatizzazione e Network Society: un programma di ricerca*, in «Sociologia della Comunicazione», 50(2), 2015, pp. 62-69; L. Gemini, *Post-Novecento e mediatizzazione. Appunti mediologici sulle arti performative*, in C. Tafuri, D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018, pp. 216-223.

*municazione indipendente*²⁵, rimanda a pratiche nate già negli anni Sessanta-Settanta, sviluppatesi negli anni Ottanta e conclamatesi proprio nel 1999 con le proteste di Seattle e con l'utilizzo di piattaforme come Indymedia e attraverso la creazione degli Independent Media Centers (IMC) per la discussione e la condivisione, mediante mailing list, delle linee di condotta sull'uso alternativo dei media, assicurandosi di garantire ampia rappresentatività a tutte le aree dell'attivismo: etnico, di genere, e così via.

Questi processi vanno oggi rintracciati nella distribuzione di contenuti che si avvale dei social media per supportare specifiche campagne di attivismo civico, politico e artistico²⁶. Come, ad esempio, l'esperienza della Primavera Araba o il movimento #MeToo, le selfie protest²⁷ o più di recente le azioni de Il Campo Innocente²⁸, un raggruppamento informale di lavoratori e lavoratrici dello spettacolo che mette a fuoco le questioni della violenza, del sessismo, dell'abilismo, del razzismo e della precarietà nel sistema artistico, per promuoverne la trasformazione dei processi produttivi e organizzativi.

L'attivismo ha avuto una grande diffusione anche grazie a progetti artistici e studi che noi riteniamo imprescindibili: il progetto *AHA: Activism-Hacking-Artivism*²⁹ (mailing list e mostra) di Tatiana Bazzichelli (2002) a cui segue il volume *Networking: la rete come Arte* (2006); il primo saggio monografico sull'attivismo nelle Performing Arts di Aldo Milohnić nella rivista accademica slovena *Maska* (2005) più volte pubblicato e tradotto in varie lingue, i diversi contributi di Laura Baigorri a partire dagli anni Novanta sull'arte e l'attivismo in rete e infine la monografia autobiografica di Giacomo Verde, *Attivismo tecnologico* (2007)³⁰.

Questo secondo numero di Connessioni Remote nasce dal desiderio di fornire una mappatura delle diverse pratiche che dalla fine degli anni Novanta a oggi nutrono i sentieri dell'attivismo nell'intento di ricostruirne le storie e sondarne le forme per indagare

²⁵ M. Pasquinelli (a cura di), *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive Approdi, Roma 2002.

²⁶ L. Gemini, *Stati di creatività diffusa: i social network e la deriva evolutiva della comunicazione artistica*, in L. Mazzoli (a cura di), *Network Effect. Quando la rete diventa pop*, Codice, Torino 2009, pp. 113-136; F. Vlavo, *Performing Digital Activism. New Aesthetics and Discourses of Resistance*, Routledge, London 2017.

²⁷ N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi Editore, Cremona 2017.

²⁸ <https://ilcampoinnocente.blogspot.com/>

²⁹ <http://www.ecn.org/aha/progetto.htm>

³⁰ <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13533>

le esperienze più recenti con particolare attenzione alle pratiche digitali e *web based*, intese come luoghi di osservazione privilegiati non solo delle estetiche contemporanee ma dei processi di connessione e condivisione fra gli artisti e i pubblici che permettono di cogliere e analizzare il portato politico delle forme odierne dell'attivismo digitale.

Il numero si struttura intorno a delle sezioni tematiche che affrontano l'attivismo dalle diverse angolature – teoriche, storiche e legate alle pratiche – con cui un fenomeno complesso e in evoluzione richiede di essere osservato.

La prima sezione “Teoria, attivismo, arte partecipativa” si apre con il contributo di Gabriella Giannachi, *Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione*. L'articolo, nella sua traduzione italiana a cura di Vincenzo Sansone, ripercorre il dibattito intorno a un tema controverso come quello della partecipazione riprendendo il pensiero e la ricerca dei molti studiosi che se ne sono occupati, tra cui il noto confronto fra Claire Bishop e Grant Kestner, per dimostrare come il concetto e la pratica partecipativa artistica si connettano ai diversi ambiti del sociale e dell'esperienza chiamando in causa diversi livelli di coinvolgimento, consapevolezza, impatto sul cambiamento individuale e sociale. Riportando casi e progetti che mettono insieme arte, scienza, tecnologia e digitale, Giannachi non solo prende una posizione precisa intorno alla questione dei progetti di partecipazione “antiestetici” – che intende come documenti il cui valore sociale, politico ed economico è anche un valore estetico – ma imposta una riflessione fondamentale sullo statuto epistemologico della partecipazione come punto di partenza per comprendere l'attivismo.

L'impostazione teorica sull'attivismo è arricchita dalla traduzione italiana del seminale saggio di Aldo Milhonic a cura di Flavia Dalila D'Amico, punto di riferimento che attraversa i contributi di questo numero di Connessioni Remote e il suo mandato conoscitivo.

Partendo dalla celebre conclusione di Walter Benjamin nell'ultimo paragrafo del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sulla critica all'estetizzazione fascista della politica e sulle contro-strategie di politicizzazione dell'arte adottate dal Comunismo, Aldo Milhonic si chiede come e se ai nostri giorni siano mutati i paradigmi impiegati da una tendenza politica per opporsi all'altra. L'ipotesi dell'autore è che oggi la questione non possa più essere messa a fuoco nel modo in cui lo fece Benjamin poiché ciò che nel frattempo si è disciolto è la presunta egemonia su determinate strategie da parte di una specifica opzione

politica. A partire da tale nodo cruciale, 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 s’interroga su eventi artistici “politizzati” ovvero, su quegli eventi che possano essere intesi come appartenenti al mondo dell’arte, perché creati da artisti o perché si dichiarano come artistici.

La prospettiva di analisi proposta da Giorgio Cipolletta nell’articolo *Per una salvezza ubiqua. Una riflessione “attivista” tra tecnologia e cura* si orienta al versante tecno-sociale dell’attivismo. Secondo l’Autore con le arti multimediali e le nuove pratiche artistiche, che rimettono in discussione concetti come quello di autorialità e di unicità dell’opera, si apre quel “futuro anteriore” – di comunicazione e connessione – che permette di prefigurare un immaginario collettivo capace di interpretare il mutamento sociale. Vista in questi termini l’arte tecnologica è intesa come il luogo d’integrazione di arte, vita e politica che operano per la democratizzazione della rete e dell’informazione mediata da corpi “liberati” intesi come corpi-dispositivo. In questo senso la “cura” sta a indicare la connessione fra media e vissuto amplificato dalla pratica artistica calata nella cultura intesa come ecosistema.

Ilenia Caleo, nel saggio *Performing (Art) Institutions. Contro l’autonomia dell’estetico*, affronta radicalmente il rapporto fra arte, politica e attivismo partendo dal presupposto dell’affinità costitutiva tra l’opera d’arte e l’atto di resistenza. L’articolo osserva la relazione fra arte e politica dalla prospettiva del pensiero trans-femminista per trattare le arti performative come pratiche e come spazio di narrazioni contro-egemoniche. Su queste basi il contributo indaga, da un lato, le pratiche artistiche incentrate sulla sperimentazione dei linguaggi e sul lavoro d’immaginazione politica e, dall’altro lato, propone una ricognizione delle pratiche “istituenti” di alcune esperienze snodo dagli anni Novanta a oggi in Italia come il Tpo di Bologna, il Teatro Valle Occupato, Macao e L’Angelo Mai. Su queste basi viene impostata un’analisi critica sulle arti live che affronta le trasformazioni del lavoro contemporaneo e artistico nel quadro neoliberista e capitalista e che mette in guardia da quella estetizzazione del politico che l’attivismo artistico è chiamato a interrogare e mettere in crisi.

Chiude questa prima sezione il contributo di Simonetta Fadda, *La lotta per l’arte: politica, attivismo e felicità*. In linea con i presupposti teorici che caratterizzano i contributi di

questa sezione, Simonetta Fadda ribadisce come, sebbene l'arte abbia sempre delle ricadute politiche, il legame tra etica ed estetica continua ad assumere una posizione scomoda e di fatto, sostiene l'Autrice, i tentativi per neutralizzare le potenzialità emancipatorie attraverso l'arte non sono mai mancati. Per dimostrarlo l'analisi segue criticamente un percorso storico che dalla "Lotta per l'arte" nella Germania della fine degli anni Venti passa dalle azioni del GAAG Guerilla Art Action Group, portate avanti dal 1969 in poi, per poi approdare al presente e alla realizzazione di performance come *Un violador en tu camino*, caso esemplificativo di quel tipo di azioni di protesta che prendono forma e si propagano perché capaci di costruirsi come forme particolarmente potenti di comunicazione artistica.

La seconda sezione "Arte e Attivismo" raccoglie i contributi che permettono di osservare l'attivismo come declinazione dell'attivismo e attraverso le pratiche performative dei movimenti sociali, come i flash mob e l'Urban Hacking.

Monika Salzbrunn, nel suo *Researching Artivism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism*, descrive il progetto ERC ARTIVISM basato su un approccio diretto all'evento piuttosto che incentrato sul gruppo e realizzato in alcune città molto diverse fra loro – Douala e Yaoundé in Camerun, Los Angeles negli Stati Uniti d'America, Genova e Viareggio in Italia e Nizza e Marsiglia in Francia – al fine di esplorare la creatività e la performance come forme sovversive e di espressione politica. Il team del progetto ERC ARTIVISM ha elaborato specifici metodi di apprendimento, *field-crossing* e antropologia audiovisiva (riprese video, disegni) mostrando come l'ascesa della speculazione, della turistificazione e del city-marketing siano gli obiettivi scelti dagli attivisti per organizzare performance politiche carnevalesche, veri e propri carnevali indipendenti in un contesto di securizzazione, controllo e censura.

L'articolo di Rosella Pizzolato, Carlo Presotto, Chiara Spadaro, Alberto Peruffo, *Artivismo antimilitarista: l'esperienza del Movimento No Dal Molin a Vicenza*, affronta un caso di studio particolarmente esemplificativo delle dimensioni che l'attivismo può assumere. L'esperienza del Movimento No Dal Molin nasce nel 2006 per opporsi alla costruzione di una nuova base militare Usa nell'ex aeroporto Dal Molin di Vicenza, e costituisce ad oggi il Presidio Permanente No Dal Molin, casa comune di diverse realtà antimilitariste e spazio della creatività del movimento. Il Movimento considera l'arte come motore

fondante dell'attivismo politico che, in questo caso, viene ricondotto principalmente alla sfera della public art. Il Movimento No Dal Molin attraversa la città con performance e produzioni artistiche partecipative e l'articolo descrive e approfondisce alcune delle forme artistiche proposte dal 2006 al 2014 e ne indaga l'attuale eredità.

Paulina Bronfman nel contributo intitolato *"A rapist in your path": Flash Mob as a Form of Artivism in the 2019 Chilean Social Outbreak* osserva come l'attivismo sia diventato un elemento centrale del cambiamento politico in Cile. In particolare, esplora il ruolo del flash mob, intesi come atti performativi capaci di costruire relazioni comunitarie creative e giocose, come vere e proprie forme di attivismo secondo un approccio interdisciplinare che unisce gli studi teatrali e le ricerche sui movimenti sociali. A sostegno di questa ipotesi l'Autrice richiama il caso emblematico del flash mob *Uno stupratore sulla tua strada* creato dal collettivo Las Tesis, ispirato al lavoro di Rita Segato per mettere a tema la dimensione sociale dello stupro e delle sue implicazioni.

L'analisi critica dell'artista milanese Biancoshock è al centro del contributo di Alessandra Ioalé, *From Bianco to Shock and Back. L'oscillazione fra due poli di creazione che svela il reale tra le pieghe della realtà imposta*. Biancoshock, creatore del non-movimento Ephemeralism, lavora nel segno dell'azione temporanea, e del tempo come indicatore effimero, che coinvolge sia lo spazio pubblico, come spazio "reale", sia lo spazio virtuale attraverso l'uso dei media sociali. I suoi lavori attraversano diversi formati – installazioni, performance online, azioni di *urban-hacking* – e affrontano in chiave dialettica gli aspetti della società delle reti.

Il testo di Emanuele Rinaldo Meschini, *Lo spazio pubblico come luogo della frizione e della finzione. Pratiche artistiche e attiviste che confondono il reale* analizza l'attivismo come pratica basata su approcci partecipativi e azioni performative che hanno messo in discussione il ruolo dello spazio pubblico. L'Autore riprende il confronto fra Claire Bishop e Grant Kester sulla questione dell'autonomia dell'arte e della sua valenza etica come lente di analisi di due interventi che hanno ridiscusso lo spazio pubblico – *Art. 2* di Adriana Torregrossa (Torino, 1999) e *Bitte liebt Österreich* di Christop Schlingensief (Vienna, 2000) – osservati dal punto di vista delle dinamiche di feedback loop che instaurano e che

chiamano in causa lo spettatore, le sue scelte e i livelli di consapevolezza che mette in azione nel processo di fruizione.

In linea con le più aggiornate, e ancora poco conosciute, teorie femministe e anti-speciste il contributo di Federica Timeto, *Corpografie multispecie: attivismo femminista e animali non umani*, si sofferma sulle *corpografie* attiviste delle artiste femministe che usano la performance in chiave non rappresentazionista a partire da una critica della categoria di specie. L'articolo riporta una serie di eventi performativi in cui nessuno dei soggetti coinvolti, artiste e animali, occupa una posizione data prima dell'evento performativo e che perciò utilizzano l'indeterminazione come risorsa politica muovendosi su un piano al contempo estetico e sociale.

Sulle medesime istanze ambientaliste e antispeciste si sofferma Laura Budriesi con il saggio *Attivismo tra smart mob e teatro paesaggio* che introduce la terza sezione dedicata all'attivismo del teatro politico. Il contributo analizza due pratiche di attivismo nate nel XXI secolo: il flash mob ambientalista e il "teatro di paesaggio" del collettivo di ricerca Dom. Due modalità performative che hanno vocazione di decentrare l'umano, l'una con intento dichiaratamente politico, ma che fa appello a strategie estetiche, l'altra con vocazione artistico-performativa, ma non meno politicamente impegnata e coinvolta. Adottando la teoria della performance elaborata da Turner e Schechner come metodo d'analisi, l'autrice evidenzia come le pratiche esaminate, che trovano reminiscenze del teatro agit prop e di guerriglia, possano definirsi "simpoietiche"³¹ poiché in grado di ridimensionare e ricollocare l'umano, co-creando le azioni insieme alle forze animali, vegetali e atmosferiche coinvolte.

Benedetta Bronzini, in *Futur II Konjunktiv: "Viva la solidarietà internazionale!". Identità, attivismo e ricerca nel teatro tedesco contemporaneo*, si concentra sulla nascita di nuove realtà, forme politiche, artistiche e sociali legate alle trasformazioni sociali dell'Occidente degli anni Zero. Il lavoro si concentra sulla dimensione politica teatro con un focus specifico sulla recente comparsa del tema del Rojava nell'arte performativa europea osservato in particolare attraverso il lavoro della compagnia berlinese Futur II Konjunktiv.

³¹ D. Haraway, *Chuthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Press, Roma 2020.

Come ulteriore riferimento al campo teatrale la quarta sezione rintraccia i luoghi dell'attivismo attraverso il caso imprescindibile del Festival di Santarcangelo.

Con l'articolo *Santarcangelo, primi anni Novanta. Tracce di cyberpunk in teatro* Roberta Ferraresi concentra l'analisi sulle edizioni degli anni Ottanta e Novanta che, sotto la direzione artistica di Antonio Attisani, hanno aperto la programmazione agli impulsi della sperimentazione artistica e dell'innovazione sociale rappresentata, a diverso titolo, da Giacomo Verde, dal gruppo della rivista Decoder e dalla Mutoid Waste Company. I percorsi di queste tre realtà e i loro intrecci vanno colti nella cultura cyberpunk che ha informato le pratiche dell'attivismo nel teatro italiano, dalle stagioni della contestazione alle esperienze dell'antagonismo nel nuovo millennio.

Sulla base del fondamentale legame dell'attivismo con la nascita delle reti telematiche e lo sviluppo di Internet i contributi che compongono la quinta sezione affrontano l'attivismo digitale dal punto di vista della Net Art.

Laura Baigorri nel testo *Non più arte, solo vita. 4.0. Dall'attivismo simulativo alle tattiche di soppiantamento nella rete*, tradotto da Vincenzo Sansone, prende in esame i progetti artistici di natura attivista realizzati in Internet osservandone limiti e potenzialità. L'autrice si chiede quali siano vantaggi e svantaggi di queste pratiche di attivismo artistico attraverso la disamina dei lavori paradigmatici dei primi collettivi artistici attivisti che hanno utilizzato Internet alla fine degli anni Novanta: Critical Art Ensemble (CAE) con *Flesh Machine* e *Free Range Grains*; EDT. The Electronic Disturbance Theatre con *Swarm*; rtmark con *Voteauction*; 01.org (Franco e Eva Mattes) con *Nikeground*; Etoy.com con *Toy War*.

Lungo questa linea di analisi Laura Coccilillo, nel contributo *Net Art e hacktivism. L'attivismo nella rete dagli anni Novanta ad oggi*, osserva la spinta rivoluzionaria e politicamente attiva della Net Art degli albori attraverso le opere di Net Artisti come Vuk Ćosić, Ubermorgen, 0100101110101101.org, analizzandone – grazie a parole chiave come etica hacker, free software e hacktivism e alla definizione della Net Art come attivismo – la portata rivoluzionaria lasciata in eredità alla cultura contemporanea. L'autrice inoltre – mentre rileva il depotenziamento della carica antagonista della Net Art, rivolta soprattutto contro l'establishment del sistema dell'arte – osserva come l'attenzione verso le questioni politiche e sociali sia al centro di lavori come *Vote Auction* e *Rent-a-*

Negro, utili a dimostrare la predisposizione della Net Art, arte immateriale e computazionale, alla condivisione e alla creazione di reti di relazione.

Sullo stesso fronte di analisi il testo di Martina Coletti *Attivismo in rete. Le beffe degli anni Dieci* affronta il campo del media attivismo italiano e i fenomeni dell'hacktivism e dell'hacking sociale. Individuando nel *détournement* e nell'irriverenza del gesto dadaista i linguaggi che caratterizzano il potenziale critico della Net Art, l'articolo ricostruisce i percorsi artistici più significativi degli anni Dieci: i netartisti 0100101110101101.org e la vicenda del *Conflitto di Tirana*; le operazioni condotte da Les Liens Invisible come esempi di attivismo; il progetto AOS – Art Is Open Source come ambito esemplificativo dei processi di riappropriazione di linguaggi e strumenti.

Con l'avvento del web 2.0 e la diffusione di un Internet partecipativo ha preso forma un nuovo contesto di sperimentazione Net attivista. Tema affrontato da Marco Tondello nel contributo *L'arte sociale e l'attivismo digitale* che presenta una serie di progetti artistici, ideati tra il 2000 e il 2020, basati sulla logica dei *social network* con finalità artistiche, attiviste, sociali e comunitarie.

La sesta sezione affronta la dimensione intermediale dell'attivismo attraverso il saggio di David Kern «...*the only thing left to eat is the truth*». *Image, Text and Artist Critique in Shaun Tan's Tales from the Inner City*. L'articolo è dedicato al lavoro dell'artista visivo e scrittore australiano Shaun Tan inteso come pratica attivista basata sulla fusione creativa di testo e immagine. Attraverso l'analisi di due episodi della graphic novel *Tales from the Inner City* (2018), l'Autore individua, nelle modalità con cui l'artista affronta le tematiche dell'Antropocene, le strategie e l'estetica intermediali che stanno alla base di questo intervento attivista.

In questa area collochiamo anche *Esistere – Resistere – Produrre – Riprodurre – Riprodursi* testo con cui la Compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist di Milano ripercorre la propria biografia artistica. La ricerca di Phoebe Zeitgeist si caratterizza come processo aperto e contaminato dalle arti contemporanee e alla produzione di drammaturgie originali che mettono al centro la critica alle forme del potere. Nel 2013 la compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist realizza *Blut*, una fanzine realizzata attraverso il cut'n mix di risorse grafiche e testuali basate su un'estetica anticonsumista e anticapitalista e di bassa fedel-

tà che si contrappone alla rigorosa scelta dei contenuti. Una forma di auto-produzione che per la Compagnia corrisponde alle pratiche di lotta creativa legate all'attivismo e alla sua declinazione post-punk.

The Middle Finger Response del net artist Guido Segni invece, è un'opera del 2013 composta da una selezione di 300 ritratti via webcam che l'artista stesso ha commissionato a lavoratori del "cloud" tramite una piattaforma di crowdsourcing tra le più rappresentative: Amazon Mechanical Turk; si tratta, afferma l'autore, di un «cinico ma sincero tentativo di instaurare un dialogo tra l'artista, il pubblico e la folla dispersa attraverso le nuove frontiere del tempo libero, del lavoro e dello sfruttamento nell'era del Cloud».

La settima sezione raccoglie due contributi calati nella strettissima attualità della crisi pandemica che stiamo vivendo che affrontano l'attivismo durante il lockdown.

Nell'articolo *Arare la rivoluzione. Una proposta "attivista" di Instabili Vaganti* Enrico Piergiacomini affronta la digital performance *Lockdown Memory* con cui la compagnia bolognese ha reagito al fermo delle attività teatrali. Il lavoro, che riflette sulle conseguenze della pandemia e sull'urgenza di avviare dei processi di radicale trasformazione sociale e sugli stili di vita, è esaminato entro le cornici della poetica di Instabili Vaganti e come pratica attivista dove la *performance* lega attività artistica, installazione video e politica per lanciare i semi di una rivoluzione.

La drammatica situazione generata a livello globale dal Covid è il punto di partenza anche per la riflessione del light artist Marco Amedani, oggetto dell'articolo di Federica Scolari intitolato *HugForUs, opera di relazione tra persone*. Come chiarisce il titolo, il testo descrive l'opera di Medani come esplorazione di nuove forme di socializzazione che si avvale di strumenti e dispositivi tecnologici per mettere a punto un processo di creazione collettiva attraverso il coinvolgimento attivo degli utenti. Anche in questo caso la dimensione attivista emerge dal superamento della identificazione oggetto-arte e dall'inesco di un processo basato sulla relazione tra persone.

L'ottava sezione chiude il numero con una riflessione sul rapporto fra formazione e new media attraverso il contributo di Andrea Balzola, *Per un'est-etica del futuro sostenibile. Una tecno-cultura dell'arte per il cambiamento, tra formazione e ricerca scientifica*. A partire dal compito che le istituzioni formative sono chiamate ad assolvere per svilup-

pare nelle nuove generazioni la consapevolezza dei diritti umani e ambientali che sono alla base di un futuro sostenibile, l'Autore richiama la necessità di innovazione dei modelli educativi. Il presupposto necessario per il cambiamento deve essere rintracciato prima di tutto nel superamento del paradigma antropocentrico che assoggetta la natura alle esigenze degli umani, per poi ripensare il sistema scolastico e i processi educativi integrando i media digitali all'interno di un'arte dell'educazione e di una filosofia rinnovata. Ed è in questo ambito che l'Autore richiama la centralità dell'arte. Un'arte sempre più sinestetica, interattiva e relazionale chiamata a diventare motore attivo del necessario mutamento sociale verso un futuro veramente sostenibile.

Per aprire il volume e le conseguenti sezioni, la redazione ha deciso di lasciare la parola a Giacomo Verde, attraverso la selezione di alcune sue riflessioni, per inserire le ricerche degli studiosi e degli artisti che hanno preso parte al numero dentro la cornice dell'attivismo da lui tracciata nel corso degli anni.

Nota della redazione. I saggi presenti nel volume sono di varia origine: articoli sottoposti a double-blind peer review; articoli invitati fuori peer review; contributi d'artista fuori peer review. Tale indicazione si trova nella pagina finale di ogni articolo.

Riferimenti Bibliografici

L. Baigorri, *The Future is not What it Used to be. From Guerrilla Television to Resistance on the Web*, 1998, https://www.academia.edu/9923646/The_future_is_not_what_it_used_to_be_From_Guerrilla_Television_to_resistance_on_the_web.

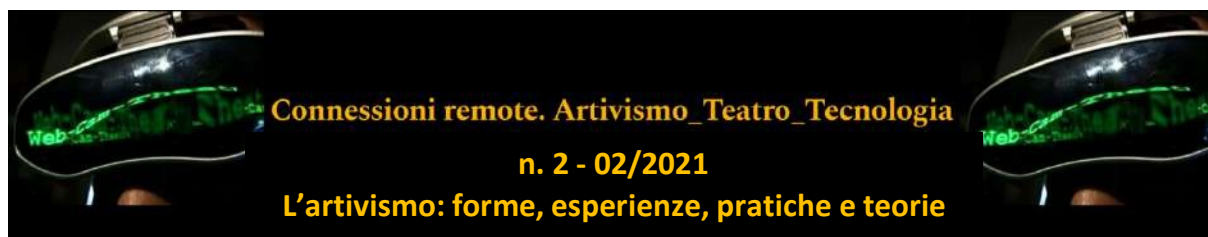
L. Baigorri, *Recapitulando: modelos de activismo (1994-2003)*, 2003. https://www.academia.edu/9914747/Recapitulando_modelos_de_activismo_1994_2003_

L. Baigorri, *No más arte, sólo vida. 4.0. Del activismo simulatorio a las tácticas de suplantación en la Red*, 2006, https://www.academia.edu/9938889/No_más_arte_sólo_vida_4_0_Del_activismo_simulatorio_a_las_tácticas_de_suplantación_en_la_Red.

T. Bazzichelli, *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, in «La critica.net», 7 luglio 2001 <http://www.lacritica.net/bazzichelli2.htm>

- T. Bazzichelli, *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, in «Punto informatico.it», 27 luglio 2001 puntoinformatico.it.
- T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006
- T. Bazzichelli, *Networked Disruption: Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Networking*, Digital Aesthetics Research Center of the Aarhus University, Aarhus 2013.
- G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 31.
- G. Boccia Artieri, *Mediatizzazione e Network Society: un programma di ricerca*, in «Sociologia della Comunicazione», 50(2), 2015, pp. 62-69
- N. Carpentier, *Media and Participation: A site of ideological-democratic struggle*, Intellect, 2011.
- M. Castells, *La nascita della società in Rete*, Egea, Milano 2002.
- N. Couldry, Hepp A., *The mediated construction of reality*, Polity press, Cambridge 2011
- M. Davies, *Neoliberalism: A Bibliographic Review*, in «Theory, Culture & Society», vol. 31, n.7/8, pp. 309-317.
- J. Drew, *From the Gulf War to the Battle of Seattle: Building an International Alternative Media Network*, in A. Chandler, N. Neumark, *At a Distance. Precursor to Art and Activism on the Internet*, Mit Press, Boston 2005
- M. Edelman, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1995.
- L. Gemini, *Stati di creatività diffusa: i social network e la deriva evolutiva della comunicazione artistica*, in L. Mazzoli (a cura di), *Network Effect. Quando la rete diventa pop*, Codice, Torino 2009, pp. 113-136
- L. Gemini, *Il dispositivo teatrale e lo sguardo utopico*, in L. Mazzoli, Zanchini G. (a cura di), *Utopie. Percorsi per immaginare il futuro*, Codice, Torino 2012, pp. 15-38.
- L. Gemini, *Post-Novecento e mediatizzazione. Appunti mediologici sulle arti performative*, in C. Tafuri, D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018, pp. 216-223.
- D. Haraway, *Chuthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Press, Roma 2020.
- N. Hebdige, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa&Nolan, Genova 1983.
- G. Lovink, *Zero comments. Teoria critica di Internet*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

- N. Luhmann, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, il Mulino, Bologna 1990.
- N. Luhmann, *L'arte della società*, Mimesis, Milano 2017.
- J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2002.
- M. Maffesoli, *Note sulla postmodernità*, Lupetti, Bologna 2005.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, no. 1-2 (90-91), 2005.
- N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi Editore, Cremona 2017.
- A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, FrancoAngeli, Milano 2011;
- A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Dino Audino, Roma 2020.
- G. Negash, *A Mode of Understanding and Shaping Political*, in «International Political Science Review», 25 (2), 2004, pp.185-201.
- M. Pasquinelli (a cura di), *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive Approdi, Roma 2002.
- H. Rheingold, *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel cibernazio*, Sperling & Kupfer, Milano 1994.
- C. Shirky, *Uno per uno, tutti per tutti. Il potere di organizzare senza organizzazione*, Codice, Torino 2008.
- F. Vlavo, *Performing Digital Activism. New Aesthetics and Discourses of Resistance*, Routledge, London 2017.
- J. van Dijck, T. Poell, M. de Waal, *Platform Society: valori pubblici e società connessa*, Guerini e Associati, Milano 2019.
- G. Verde, *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 2007.
- P. Weibel, *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*, Mit Press, Boston 2015.
- S. Wray, *The Electronic Disturbance Theater and Electronic Civil Disobedience*, in «The thing.net», 17 giugno 1998, <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>.



Parole di VerdeGiac, attivista (1956-2020)

A cura della Redazione



A me interessa realizzare delle opere etichettate come “arte” perché mi servono a costruire il mondo, a lavorare su questo direttamente. Posso utilizzare anche forme di rappresentazione, ma il mio fine non è la rappresentazione di un immaginario sul mondo, ma è “fare il mondo” e poi esprimere un immaginario.

Io penso che non esista l'arte, ma esistano le arti. Non esiste un contesto artistico, ma esistano diversi contesti artistici ed ogni contesto esprime una

sua forma e identità artistica. Esiste il contesto della rappresentazione, il contesto dell'azione, oppure esistono delle figure sociali che esprimono forme di arte diversa.

L'arte interattiva, alla tribù degli industriali non interesserà più di tanto, poiché a questa interesserà maggiormente avere un rapporto monodirezionale con il fruitore, mentre le persone che non occupano posizioni di potere, potranno essere più vicine a questo tipo di espressione artistica perché magari saranno in maniera maggiore propense a costruire rapporti diretti e bidirezionali.

Il computer e la Rete possono essere per alcuni un mezzo di dominio, mentre per altri degli strumenti per dare vita a relazioni orizzontali. Sono i contesti teorici in cui uno

si riconosce e le pratiche di vita che determinano le modalità di utilizzo di certi media e non le caratteristiche tecnologiche di questi. Il computer è un mezzo che dà la possibilità di amplificare l'interazione e di costruire quindi un tipo di arte che si basa sull'interazione diretta e di conseguenza di vivere un tipo di vita che si basa sull'interazione.

Non c'è quindi l'arte, ma ci sono le arti. Ogni modo di pensare, ogni tribù e ogni stile di vita esprime un proprio modo di fare arte. Potenzialmente quindi tutti possiamo dare vita alla nostra forma di arte e il computer facilita sicuramente questo processo (G. Verde, intervista a cura di T. Bazzichelli, http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/7_Sezione_empirica.pdf, 1998).

Nessuno si deve sentire obbligato a fare niente, nemmeno l'attivismo. Per me l'attivismo è tale quando una creazione artistica si accompagna consciamente ad una azione politica o quanto è cosciente del valore politico che mette in campo. E comunque l'arte, in quanto azione pubblica, è sempre politica anche se non vorrebbe. Si tratta di decidere da che parte stare.



L'attivismo è nato in un contesto che si riconosce nell'autore collettivo, nel

binomio arte-vita e nel superamento dell'oggetto d'arte. E questa è una precisa scelta di campo.

L'ibridazione tra arte e attivismo dovrebbe produrre una doppia azione: nel campo attivista dare più spazio alla comunicazione creativa e nel campo artistico aumentare il senso di responsabilità politica delle proprie scelte (G. Verde, intervista a cura di C. Pestelli, «Digicult», aprile 2009).

Il mercato dell'oggetto artistico, del feticcio, è uno dei campi più avanzati di sperimentazione dell'economia neo-capitalista. Chi tenta di trovare il modo di vendere webprojects, trasformandoli in oggetti estetici, non è sorpassato ma è semplicemente un contemporaneo adepto della legge del profitto personale.

Non si tratta di definirsi in termini di più o meno nuovi o moderni (queste sono categorie usate dai pubblicitari e dalle destre che credono nelle leggi naturali ed evoluzionistiche del mercato) ma piuttosto si tratta di schierarsi o dalla parte di chi usa le risorse umane e ambientali rispettandone il diritto ad una esistenza dignitosa e diversificata, o dalla parte di chi le usa cercando di ricavarne il massimo profitto personale senza curarsi delle conseguenze. Per me non esiste l'arte ma le arti più o meno in conflitto tra di loro come sono in conflitto le diverse forze sociali che le esprimono. (G. Verde, intervista a cura di V. Tanni, «Exibart», 2000).

Non mi pare che occuparsi ingenuamente di "rappresentazioni" in nome dell'arte, dello spirito creativo, o di chi sa cosa, serva a migliorare il mondo, anzi... io mi riconosco in un "comportamento artistico" che si preoccupa di fare azioni piuttosto che rappresentazioni e mi interessa confrontarmi con le persone che si muovono in questa direzione, per cercare di migliorare il proprio agire e riuscire a segnalarlo come ulteriore possibilità dell'"espressione artistica". Ma mi interessa dialogare anche con chi continua ad occuparsi di 'rappresentazioni' perché nel mio agire posso usare anche questa modalità di azione-comunicazione (G. Verde, *Azioni oltre le rappresentazioni*, estratto dal messaggio del 21/11/1997 alla mailing-list Arti-party).

Sezione I

Teoria, Artivismo, Arte Partecipativa

Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione¹

Gabriella Giannachi

Università di Exeter

Abstract

Questo articolo analizza i dibattiti salienti nella storia del pensiero critico relativi alle pratiche partecipative in una serie di discipline e campi, tra cui arte, teatro, sviluppo, architettura, radiodiffusione e scienza. La partecipazione, sostiene l'autore, non è solo una forma di *empowerment* e generazione di conoscenza, identità e creazione di comunità, è anche un tipo di economia che facilita l'autoproduzione, privilegia la connessione (o le relazioni) sociale sul consumo o, eventualmente, trasforma la connessione sociale in una nuova forma di consumo.

This paper analyses salient debates in the history of critical thinking related to participatory practices in a number of disciplines and fields, including art, theatre, development, architecture, broadcasting and science. Participation, the author maintains, is not only a form of empowerment and knowledge generation, identity and community creation, it is also a type of economy which facilitates self-production, privileges social connection (or relationships) over consumption or possibly turns social connection in a new form of consumption.

Parole chiave/Key Words

Partecipativo; Empowerment; Economia Partecipativa; Artivismo.

Participatory; Empowerment; Participation Economy; Artivism.

¹ Traduzione, a cura di Vincenzo Sansone, dell'intervento di Gabriella Giannachi *Who decides who participates? Re-thinking the epistemology of participation*. Gentile concessione dell'autrice.

Com'è noto, il termine "participatory" (partecipativo) è fortemente controverso, sia che venga utilizzato nel contesto del teatro, dell'arte e della performance, che in quello della politica, dell'architettura, della scienza e dell'economia. Dal punto di vista etimologico, il verbo "partecipare" significa semplicemente "prendere parte a qualcosa". Tuttavia, la cosa interessante è che l'elemento controverso di questo termine non sia tanto il morfema "part", ma piuttosto "cip", forma indebolita di "cap" che deriva dal verbo latino *capere* (OED 2003) a sua volta derivato dalla radice del termine "capace", che significa "catturare, cogliere, prendere", oppure "assumere", ma anche "accogliere, capire". Pertanto, ciò che si contesta del termine "partecipativo", non è tanto l'implicazione intrinseca alla parola, quella cioè, del partecipare a qualcosa, piuttosto il fatto che in qualche modo, questa suggerisca l'acquisizione di una capacità o forse, cosa ancora più importante, che riguardi l'atto di comprendere qualcosa. Partecipare significa quindi, prendere parte a qualcosa, ma anche capire, acquisire conoscenza e, possibilmente, prendere coscienza di questo processo. È proprio questo atto di comprensione, di presa di coscienza, che rende possibile differenziare tra i vari tipi di esperienze partecipative e che fa della partecipazione stessa, un problema epistemologico. Ma cosa significa "capire", diventare "consapevoli" di qualcosa nel contesto dell'arte partecipativa, del teatro o della performance, dell'attivismo, o ampliando la prospettiva, in altri ambiti? E inoltre: chi decide chi dovrebbe capire cosa? In altre parole, come suggerisce con leggerezza il titolo di questa presentazione: chi decide chi partecipa? Penso che per affrontare la questione dei vantaggi della partecipazione potrebbe essere necessario rivisitare l'epistemologia stessa della partecipazione, risalendo cioè, a quelle condizioni di "produzione" della conoscenza in cui si verifica la partecipazione. Per fare ciò, è necessario prima di tutto stilare una mappa di alcuni dei dibattiti salienti in questo campo così affascinante e ricco ma tuttavia, oggetto di forti contestazioni.

Per prima cosa mi concedo una piccola digressione: il primo episodio di arte partecipativa in cui mi sono imbattuta è stato di natura teatrale. A sedici anni andai a vedere un seminario all'Università di Torino della famosa compagnia teatrale americana di ricerca Living Theatre. Il seminario riguardava la loro performance *Antigone*, che stavano mettendo in scena al Cabaret Voltaire di Torino. *Antigone*, un adattamento del testo di

Sofocle, fu originariamente ideato nel 1967 e poi rimesso in scena a metà degli anni Ottanta. La performance presentava il conflitto tra Stato/Autorità/Figura Patriarcale rappresentato da Creonte e interpretato dal direttore artistico della compagnia Julian Beck, e l'Individuo/Senza diritti/Donna, incarnato da Antigone e interpretato dall'altra direttrice artistica della compagnia Judith Malina, moglie di Julian Beck. Malina stessa aveva tradotto il testo, basandosi su una versione del drammaturgo e teorico tedesco Bertolt Brecht che, a sua volta, si era ispirato a una versione del poeta romantico tedesco Friedrich Hölderlin. Nella traduzione del Living Theatre non vi era alcun riferimento alla dimensione mitologica o religiosa del testo, posta in primo piano dalle traduzioni precedenti; il testo presentava invece, una battaglia per il potere con l'obiettivo principale di far acquisire agli spettatori un senso di responsabilità. Questa era già una caratteristica della traduzione brechtiana, solo che la versione del Living Theatre la esasperava, coinvolgendo gli spettatori direttamente all'interno della produzione. Mentre i performer rappresentavano Tebe, il pubblico ignaro, divenne il popolo di Argo². Per attrarre gli spettatori, non furono utilizzati costumi o scenografi: i performer, che sovente scendevano in platea, letteralmente tra gli spettatori, indossavano abiti comuni. Mentre la performance proseguiva, gli spettatori si rendevano sempre più conto di essere loro stessi i responsabili di ciò che stava accadendo e che ogni possibile cambiamento sarebbe dipeso interamente da loro. Detto questo, non ebbero mai veramente *il potere* di alzarsi in piedi e di esibirsi. La performance, che divenne universalmente una «celebrazione della disobbedienza civile»³, una forma di attivismo per eccellenza, chiedeva una rivoluzione, letteralmente una ri-evoluzione, una svolta, una trasformazione, un nuovo modo di pensare. Questa ri-evoluzione però non doveva avvenire sul palco, ma successivamente, nella vita reale. Questo è il motivo per cui la compagnia cercava di realizzare seminari come quello a cui ho partecipato, che avevano l'obiettivo di discutere sulla performance, in modo che le idee e le pratiche potessero essere condivise e influenzare cambiamenti nella vita reale.

² P. Biner, *The Living Theater*, Horizon Press, New York 1972 [1968], p. 149.

³ Ivi, p. 145.

Mentre il Living Theatre metteva in scena per la prima volta *Antigone* negli Stati Uniti, Sherry Arnstein, che all'epoca lavorava presso il Department of Housing, Education and Welfare a Washington D.C., scrisse uno dei primi studi sulla partecipazione, in cui descriveva la nota "scala della partecipazione dei cittadini", in seguito chiamata anche "Scala di Arnstein". Pubblicata nel 1969, fu progettata utilizzando esempi tratti da tre programmi sociali federali: rinnovamento urbano, anti-povertà e Città Modello. È interessante notare che la scala aveva alla base quello che la Arnstein descriveva come il «potere» del cittadino nel «determinare il piano e/o il programma» per superare quella che allora era percepita come una controversia sulla partecipazione, che l'autrice definì come: «Mangiare spinaci: nessuno è contrario in termini di principio, dato che fa indubbiamente bene»⁴.

Per la Arnstein «la partecipazione senza redistribuzione del potere è un processo vuoto e frustrante per gli indifesi»⁵. Per visualizzare questo, la Arnstein ideò la nota scala che mostra graficamente, partendo dal basso verso l'alto, i gradini della "manipolazione" e "terapia", che sono considerate non partecipative⁶; quelli della "informazione" e "consultazione", seguite da "pacificazione", "partenariato", "potere delegato" e "controllo dei cittadini". Quindi, secondo l'autrice, maggiore è il successo del piano o del programma partecipativo, maggiore è la trasformazione dell'individuo. Sebbene il pubblico del Living Theatre acquisisse comprensione del proprio ruolo nella società e si rendesse conto della propria responsabilità nei confronti del cambiamento, non era autorizzato a salire effettivamente e a esibirsi sul palco, da qui il senso di disagio che il loro pubblico sperimentò spesso e che comportò alcune critiche nei loro confronti, nonostante fossero una delle compagnie più influenti nel campo del teatro partecipativo. Tuttavia, per dar merito al Living Theatre, non era tanto il teatro il luogo in cui loro pensavano si dovesse verificare la rivoluzione, ma la società stessa. Così, furono tra i primi a lavorare con le persone nelle carceri, nelle scuole, nelle fabbriche e nelle strade. Ma se la partecipazione, seguendo Arnstein e il Living Theatre, riguarda la presa

⁴ S.R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in «Journal of the American Institute of Planners», vol. 35, n. 4, 1969, p. 216.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 217.

di coscienza nella società, come potrebbe emergere una situazione attraverso la quale verificare l'attuarsi di questa presa di potere trasformativa?

La storica dell'arte Claire Bishop, scrivendo specificamente nel contesto della storia dell'arte, suggerisce che nell'arte partecipativa «l'artista è concepito più che come un produttore individuale di oggetti discreti, come un collaboratore e produttore di *situazioni*». Così, continua, «l'opera d'arte come prodotto finito, portatile e mercificabile, viene ripensata come un *progetto* in corso o a lungo termine con un inizio o una fine poco chiari; mentre il pubblico, precedentemente concepito come “spettatore” o “osservatore”, è ora riposizionato come co-produttore o partecipante»⁷. Sottolineando come la pratica partecipativa sia stata storicamente popolare durante periodi di sconvolgimento politico, come «negli anni che hanno portato al fascismo italiano, all'indomani della Rivoluzione del 1917, nel diffuso dissenso sociale che ha portato al 1968, e all'indomani degli anni Settanta»⁸ Bishop suggerisce che «in ogni momento storico l'arte partecipativa assume una forma diversa, perché cerca di negare diversi oggetti artistici e socio-politici»⁹. Pertanto, come l'autrice dimostra, l'identità dei partecipanti si è spostata da «una folla (anni Dieci), alle masse (anni Venti), alla gente (fine anni Sessanta/anni Settanta), agli esclusi (anni Ottanta), alla comunità (anni Novanta), fino agli odierni volontari, la cui partecipazione, sostiene, «è in continuità con una cultura da reality televisivo e da social network»¹⁰. Se da un lato questo ha riverberi positivi, come si evince dalle parole di Bishop, «maggiore attivazione e *agency* del pubblico», dall'altro mostra come le persone siano sempre più disposte a sottomettersi agli artisti. Questo, suggerisce Bishop, fa parte di una «mercificazione dei corpi umani in un'economia di servizi»¹¹, ovvero un'economia in cui avvengono scambi immateriali di valore.

Per approfondire questa affermazione prendiamo l'esempio di *Duismülsen U(topie)*¹⁸ di Raumlabor, sottotitolato *Una guida di viaggio attraverso una città modello*. Si tratta di un simposio realizzato al *Duisburger Paradoxien des Oeffentlichen - Kunst im*

⁷ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012, p. 2 (corsivi originali).

⁸ Ivi, p. 276.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 277.

¹¹ *Ibidem*.

öffentlichen Raum (Paradossi dell'Arte Pubblica nello Spazio Pubblico), nell'ambito del progetto Duisburg Capitale Europea della Cultura nel 2010, co-prodotto da Schauspiel Essen e Ringlokschuppen Mülheim. *Duismülsen U(topie)18* consiste in un viaggio di tre ore attraverso una serie di "stazioni" situate tra le città di Duisburg, Mülheim ed Essen che fanno parte della regione della Ruhr nella Renania settentrionale-Vestfalia (Germania). Sebbene i partecipanti venissero "guidati" attraverso una serie di destinazioni, come se stessero effettuando un'escursione turistica, la performance non era tenuta insieme da una forte "narrazione" né presentava un "messaggio" espresso in modo chiaro. L'ultima stazione consisteva in una sorta di bolla che avvolgeva le prove dell'Eichbaum Opera di Christopher Dell a Eichbaum, Mülheim. Per poter comprendere la qualità artista di questa performance dobbiamo osservare più da vicino ciò cui i partecipanti assistevano in queste stazioni.

Alla STAZIONE 2, il prof. Hans Ahlbrecht illustrava il modello U18 al Museo dei trasporti vicino alla Berliner Platz di Essen. Spiegava l'originale visione "utopica" dell'U18 come il mezzo attraverso il quale l'area del Reno potrebbe reinventarsi come una grande città policentrica internazionale e globale. Alla STAZIONE 7, la signora Galinski, un'infermiera, che vedevamo nell'immagine con una bevanda in mano, mi disse che viveva in questo appartamento da quarant'anni, da quando si era trasferita in Germania dalla Polonia. Mi guardò negli occhi e mi disse: «Nessuno dovrebbe vivere così!» Dopo lessi nel programma che lei apre le finestre ogni mattina per un'ora per prendere un po' d'aria fresca ma che il rumore del traffico è così forte che non riesce a sentire nulla. Alla STAZIONE 15, i partecipanti si avvicinavano alla bolla di Raumlabor per le prove della Eichbaum Opera di Christopher Dell all'Eichbaum di Mülheim.

Questo intervento affrontava due tipi di partecipazione, forse anche tre. A un primo livello c'erano gli artisti con le loro famiglie e gli amici che si unirono alla marcia e parlavano con i partecipanti, per lo più presenti alla conferenza, compresi i responsabili politici e i finanziatori. A un secondo livello c'erano coloro che qui ho chiamato partecipanti, coloro che erano presenti alla conferenza e che furono accompagnati nel viaggio. Ma a un terzo livello c'erano coloro i cui spazi erano attraversati e abitati temporaneamente dai partecipanti. Anche loro partecipavano, ma allo stesso tempo, probabilmente,

erano anche in qualche modo in mostra. Erano stati mercificati, seguendo il suggerimento di Bishop? Chi erano gli attivisti in questo contesto?

La società tedesca Raumlabor, il cui nome significa letteralmente “laboratorio spaziale”, ha iniziato a lavorare a Berlino nel 1999 come studio di architettura per la progettazione di edifici, ma anche di oggetti, ideando pratiche spaziali alternative, ambienti interattivi, strategie per il rinnovamento urbano e compiendo ricerche attraverso radicali interventi urbani. Concentrandosi in particolare su luoghi che secondo loro hanno perso significato, funzione e valore, erigono “bolle” o strutture “plug-in” all’interno delle quali esercitarsi contro le condizioni che sono insite nei luoghi. Ognuna di queste membrane, o bolle, operano tra spazi reali e immaginari, incrementando il valore di uno attraverso l’altro. Rimettere in pratica questi spazi consente, secondo Raumlabor, la creazione di nuove possibilità di ordine, potere e arte. Per l’architetto Peter Eisenman «privilegiare “il sito” come *il* contesto significa reprimere altri possibili contesti [...] per credere che “il sito” esista come un insieme conoscibile permanente. Una tale convinzione è oggi insostenibile»¹². È in linea con questo postulato la convinzione che praticare, anzi essere testimoni degli avvenimenti di questi siti significhi anche cambiarli. Quindi, la signora Galinski non fu affatto mercificata quando mi disse: «Nessuno dovrebbe vivere così!»: ebbe infatti, il potere di dirci come si sentiva riguardo alla sua vita. Fu lei la protagonista di questo pezzo attivista.

Sappiamo che per Boris Groys «l’arte deve essere diretta contro la contemplazione, contro la spettatorialità, contro la passività delle masse paralizzate dallo spettacolo della vita moderna»¹³. Questo per Bishop significa che il desiderio «di attivare il pubblico nell’arte partecipativa è allo stesso tempo una spinta ad emanciparlo da uno stato di alienazione indotto dall’ordine ideologico dominante – che questo sia capitalismo consumista, socialismo totalitario o dittatura militare»¹⁴. Per la studiosa, tali «rifiuti antiestetici» non sono nuovi: «così come siamo arrivati a riconoscere il cabaret dadaista, il

¹² P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence*, Architectural Associations, London 1986, p. 5.

¹³ B. Groys, *Comrades of Time*, in «e-flux journal» (ultimo accesso 26/2/2017).

¹⁴ C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, 2011, p. 2, in <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).

détournement situazionista o l'arte concettuale dematerializzata e della performance come dotati di una propria estetica di produzione e circolazione, così anche la visione di documenti fotografici di arte partecipativa ha un proprio regime esperienziale. Il punto non è considerare questi fenomeni antiestetici come oggetti di un nuovo formalismo (aree di lettura, sfilate, dimostrazioni, discussioni, onnipresenti piattaforme di compensato, infinite fotografie di persone), ma analizzare come questi contribuiscono all'esperienza sociale e artistica derivante»¹⁵. Lo studio di Bishop quindi, non solo inserisce le attuali pratiche partecipative all'interno di un lignaggio, una storia, ma suggerisce anche come esse, nel loro discorso sul potere, siano cambiate nel tempo, riformulando letteralmente ciò che si intendeva con il termine partecipante, descritto come “una folla (anni Dieci)”, “le masse (anni Venti)”, “le persone (fine anni Sessanta/anni Settanta)”, “gli esclusi (anni Ottanta)”, “la comunità (anni Novanta)”, e gli odierni “volontari”¹⁶. Cosa indicano questi sottili cambiamenti terminologici? Forse un certo riposizionamento del rapporto tra l'artista e il partecipante, non più folla, ma individuo, non più escluso ma volontario?

Per Bishop, che è stata forse la prima ad adottare il termine “social turn” (2006), indicando una tendenza emergente nell'arte contemporanea, l'arte partecipativa non è, tuttavia, necessariamente sinonimo di “svolta sociale” ma potrebbe anche indicare un “ritorno al sociale”. Con questo Bishop intendeva che la performance partecipativa può anche essere una forma di arte impoverita e manipolatrice¹⁷, associata a forme di regime più o meno totalitarie che si erano imposte precedentemente, al tempo delle avanguardie storiche e al tempo dell'ascesa della neo-avanguardia¹⁸. La sua rinascita negli anni Novanta, che per Bishop è legata alla caduta del Comunismo nel 1989, segna, com'è avvenuto in ognuno di questi periodi storici, un «utopico ripensamento del rapporto dell'arte con il sociale e del suo potenziale politico – manifestato in una riconsiderazione dei modi in cui l'arte viene prodotta, consumata e discussa»¹⁹.

¹⁵ C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, cit., pp. 3-4.

¹⁶ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit., p. 277.

¹⁷ Ivi, p. 18.

¹⁸ Ivi, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*.

Le politiche artistiche del New Labour erano state ispirate da una relazione di François Matarasso che delineava i vantaggi della partecipazione sociale ai progetti artistici sostenendo che era ora «di iniziare a parlare di ciò che le arti possono fare per la società, piuttosto che di ciò che la società può fare per le arti»²⁰. Tuttavia, per Bishop, alcune delle pratiche che derivavano dalle politiche artistiche del New Labour erano false e una copertura della disuguaglianza, piuttosto che un discorso sul fatto che in primo luogo la disuguaglianza esiste. Per Bishop la produzione, il consumo e il dibattito sono le tre dimensioni chiave attraverso le quali l'arte partecipativa ri-concepisce le dinamiche socio-politiche tra i propri soggetti coinvolti. Questa formula, tuttavia, potrebbe, come ha sottolineato la studiosa, portare alla creazione di opere che mostrano più interesse a produrre relazioni etiche che a favorire il giudizio. E, immagino, a causa dell'importanza che la comprensione gioca nella partecipazione, questo potrebbe essere un problema per il settore. Ma se guardiamo di nuovo al lavoro di Raumlabor, per esempio, diventa subito chiaro che ciò che c'è da capire varia profondamente tra tutti i partecipanti. Se usiamo il diagramma di Nina Simon che raccoglie gli stati di partecipazione sociale, il progetto di Raumlabor ha raggiunto la fase 5, in cui le persone si rapportano socialmente tra di loro, anche se in qualche modo mancava di ciò che il Living Theatre aveva giustamente considerato cruciale, vale a dire un impatto più ampio sulla società.

Nel precedente saggio del 2006, esplorando anche il concetto di partecipazione, Bishop aveva già notato come questo campo comprenda una varietà di generi che spaziano «dall'arte socialmente impegnata, all'arte basata sulla comunità, alle comunità sperimentali, all'arte dialogica, alla littoral art, fino all'arte partecipativa, all'arte interventista, all'arte basata sulla ricerca o all'arte collaborativa», che generalmente favoriscono la collaborazione sociale rispetto all'estetica²¹. E, come abbiamo visto dalla mia descrizione del lavoro del Living Theatre, si potrebbero certamente aggiungere anche una serie di forme di teatro applicato e comunitario. Lo scetticismo di Bishop in questo campo, in particolare sul valore estetico di tali progetti partecipativi, ha fatto storcere il naso a qualcuno, tra cui, notoriamente lo storico dell'arte Grant Kester, che, nella replica a un

²⁰ F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, Bournes Green, Stroud 1997, p. V.

²¹ C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in «Artforum», vol. 44, n. 6, 2006, p. 178.

suo intervento del 2006, sottolinea che c'è un conflitto in Bishop tra progetti "estetici" (descritti, nelle parole di Kester, come "provocatori", "scomodi" e "multistrato") e "opere attiviste" (descritte come "prevedibili", "benevole" e "inefficaci")²² al quale Bishop, a sua volta, risponde che non è così in quanto le opere da lei descritte occupano una posizione sfuocata all'interno di queste dicotomie²³.

Kester, nel suo *Conversation Pieces* (2004)²⁴, aveva descritto le «pratiche dialogiche»²⁵. Si tratta di «progetti organizzati attorno allo scambio e all'interazione conversazionale»²⁶ che egli elogiava per la loro coesione sociale e per aver abbattuto la gerarchia tra artisti professionisti e non professionisti. Per lui tali opere avevano una «pragmatica apertura al sito e alla situazione, una volontà di impegnarsi con culture e comunità specifiche in modo creativo e improvvisato... e una relazione critica e autoriflessiva con la pratica stessa»²⁷. Fondamentale per lui era «il desiderio di coltivare e valorizzare forme locali di solidarietà che possono, o meno, avere una relazione con lotte politiche o azioni collettive più ampie»²⁸. Il lavoro di Raumlabor probabilmente rientra in questa categoria. Loraine Leeson della compagnia *The Art of Change* è un altro buon esempio di questo tipo di lavoro. *West Meets East* (1992) sviluppato in collaborazione con una classe di ragazze bengalesi e i loro insegnanti presso la Central Foundation School for Girls di Bow and Tate, era un «fotomontaggio tessile visualizzato come un cartellone pubblicitario di dodici per sedici piedi presso Isle of Dogs»²⁹. L'immagine, ha spiegato Kester, era una giustapposizione tra la giacca di jeans e un sari che mostrava come «l'identità di una giovane donna sia in bilico tra le influenze della cultura occidentale e bengalese»³⁰. All'epoca Leeson e il suo allora collaboratore Peter Dunn lavoravano con una serie di gruppi comunitari, scuole, organizzazioni femminili. Per lei *The Art of Change* era «un'organizzazione per le arti visive» ma anche «una filosofia in pratica di *un'arte del*

²² G. Kester, *Another Turn* (Letter to the Editor), in «Artforum», vol. 44, n. 9, 2006.

²³ *Ibidem* (risposta di Bishop).

²⁴ G. Kester, *Conversation Pieces*, University of California Press, Berkeley 2004.

²⁵ G. Kester, *The One and the Many*, Duke University Press, Durham, North Carolina 2011, p. 8.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 125.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Kester, *Conversation Pieces*, cit., p. 22.

³⁰ Ivi, p. 23.

coinvolgimento. Un'arte che si occupa di idee, problemi, processi e prodotti di trasformazione, concentrandosi in particolare sulle questioni del cambiamento nell'ambiente urbano e nell'identità culturale». «La nostra pratica», osservava, «riguarda l'emancipazione. In questo senso è un'affermazione politica tanto quanto artistica» quindi, per esempio, con *West Meets East* era, citando le sue parole, «importante che questo processo culminasse nella produzione di un'opera d'arte – il potere visivo del prodotto è una parte importante del processo di responsabilizzazione – perché i partecipanti vedono e hanno confermato di aver contribuito con qualcosa di cui possano sentirsi orgogliosi»³¹. Il lavoro di Leeson trascende i commenti sia di Bishop sia di Kester perché è un progetto, un atto di *emancipazione*, una relazione etica, un atto di fortuna, una forma di attivismo, così come un'opera d'arte.

In definitiva, Kester e Bishop non erano d'accordo su molte cose, tranne forse sul fatto che la crescita di biennali e fiere d'arte abbia prodotto un nuovo ambiente più in sintonia con la logica dei progetti di arte partecipativa che con la galleria tradizionale o lo spazio museale³². Qualunque siano le arti partecipative, e qualunque sia la definizione cui aderiamo, è chiaro che sono necessarie nuove iniziative. Tate Exchange, ad esempio, mira a considerare quale potrebbe essere il ruolo dell'arte in relazione a più ampi sistemi e strutture sociali in modo da comprendere meglio come l'arte possa fare la differenza per la vita delle persone e per la società più in generale. Il programma, che comprende eventi partecipativi sviluppati da artisti, professionisti e associati, all'interno e al di fuori del settore artistico, è anche letteralmente un nuovo spazio civico nella Tate Modern Switch House, che offre un luogo per progetti collaborativi e innovativi, realizzando la visione di Richard Sandell di un museo come agente per l'inclusione sociale e il cambiamento (2010). Iniziative come Tate Exchange suggeriscono che responsabilità del museo potrebbe essere non solo la promozione (come mostra Nina Simon nel suo *The Participatory Museum* del 2010) ma anche l'ospitalità e forse anche la documentazione di tali pratiche partecipative.

³¹ P. Dunn, L. Leeson, *The Aesthetics of Collaborations*, in «Art Journal», 1997 (corsivo originale).

³² G. Kester, *The One and the Many*, cit., p. 8; C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit., p. 195.

A conclusione di questa sezione sul dibattito tra Bishop e Kester, il teorico e professionista Michael Kelly riassume la loro argomentazione suggerendo che mentre Bishop stava «invocando un'arte critica e problematizzante della negazione, Kester [stava] cercando modelli affermativi di comunicazione nell'arte dialogica»³³. Per Kelly: «Il dibattito sull'uso si manifesta spesso in due domande: se un progetto assume la forma di un servizio sociale utile come un centro per i diritti degli immigrati o un rifugio sicuro per le prostitute, qual è il valore di chiamarlo arte? E, se l'aspirazione di un progetto artistico partecipativo è un bene sociale, dovrebbe essere giudicato sulla base di risultati strumentali senza riferimento a ciò che è tradizionalmente considerato valore estetico?»³⁴. Il lettore potrebbe chiedersi: perché questa è una domanda interessante? O forse, dovrei dire: per chi questa domanda è interessante? In altre parole, importa se un processo partecipativo che può aver portato a un cambiamento sociale, sia anche un processo estetico? Personalmente penso di sì. E questo non perché penso che solo le opere artistiche debbano avere un valore estetico, al contrario, è perché penso che non sia solo l'arte ad avere un valore estetico. Penso che la posta in gioco qui sia proprio questo termine "valore estetico". Pertanto, quelli che Bishop descrive come «i documenti fotografici dall'aspetto spesso informe di arte partecipativa», che lei stessa definisce come «fenomeni antiestetici»³⁵ sono per me i documenti che mostrano, appunto, l'estetica, così come il valore sociale, politico e persino economico di tali opere. La disaggregazione dalla politica e dall'arte, la riduzione di tutto a un problema estetico o sociale è inutile o forse addirittura pericoloso. Non avere forma è davvero una potente affermazione estetica (artista).

Allo stesso modo di Bishop³⁶, anche la studiosa dei *performance studies* Shannon Jackson ha identificato una "svolta" nella performance art dopo la quale i performer sono diventati "costruttori", lavorando nel campo della "pratica sociale"³⁷. Volendo espandere ciò che questi termini significano per lei, la studiosa suggerisce alleanze con pratiche come «arte attivista, lavoro sociale, performance di protesta, arte collaborativa, et-

³³ M. Kelly, *Participatory Art*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2014.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, cit. pp. 3-4.

³⁶ Cfr. gli scritti di Bishop del 2006 e del 2012 già citati.

³⁷ S. Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, London & New York 2011, p. 11.

nografia della performance, teatro di comunità, estetiche relazionali, pezzi di conversazione, ricerca-azione», ma anche con «*literal art*, arte funzionalista, *dumbed-down art*, arte realista socialista, *victim art*, arte consumabile»³⁸. Quindi arte partecipativa è un termine generico che comprende un'ampia gamma di pratiche, non tutte ugualmente efficaci. Come indica anche Kelly, l'arte partecipativa esiste sotto una «varietà di titoli che si sovrappongono tra cui arte interattiva, relazionale, cooperativa, attivista, dialogica e basata sulla comunità». In alcuni casi produce un oggetto, in altri una performance, in altri può indicare semplicemente un processo³⁹ o un insieme di relazioni. Così, cita l'esempio della fotografa concettuale Wendy Ewald che «impartì lezioni di fotografia e macchina fotografica a un gruppo di bambini in un villaggio dell'India. I bambini, a loro volta, rappresentavano la loro comunità e lo spettacolo fotografico che derivò può essere considerato come "arte partecipativa"»⁴⁰. Per Kelly, l'arte partecipativa può rientrare in tre categorie: «relazionale, attivista e antagonista»⁴¹. Questa definizione mette chiaramente in primo piano l'idea di cambiamento e mostra che l'arte non deve necessariamente implicare un'estetica precisa per rientrare in questo gruppo.

Diamo uno sguardo più da vicino al lavoro di un'altra pioniera delle arti partecipative: Susanne Lacy. Nel suo influente *Mapping the Terrain* (1995) definisce alcune di queste opere come «arte pubblica di nuovo genere»⁴² per la loro capacità di utilizzare una gamma di media ma anche e soprattutto per la loro capacità di «comunicare e interagire con un ampio e diversificato pubblico su questioni *direttamente rilevanti per la loro vita*»⁴³. Questo genere, dice, è basato sul «coinvolgimento»⁴⁴ e potrebbe includere «combinazioni di media diversi» come «installazioni, performance, arte concettuale e *mixed media art*». «Ciò che esiste nello spazio tra le parole pubblico e arte è una relazione sconosciuta tra artista e pubblico, una relazione che può diventare *essa stessa opera d'arte*»⁴⁵. Per Lacy, l'arte tradizionale mette al centro l'esperienza soggettiva dell'artista, mentre la perfor-

³⁸ S. Jackson, *op. cit.*, p. 17.

³⁹ M. Kelly, *op. cit.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995, p. 19.

⁴³ *Ibidem* (corsivo aggiunto).

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ivi*, p. 20 (enfasi originale).

mance e l'arte concettuale si sono concentrate sul «*processo dell'arte, a volte anche sostituendo il processo per l'oggetto*»⁴⁶. Gli artisti coinvolti in pratiche partecipative, sostiene, operano come reporter⁴⁷; come analisti, assumendo «per se stessi competenze più comunemente associate a scienziati sociali, giornalisti investigativi e filosofi»⁴⁸ e come attivisti per i quali «devono essere apprese nuove strategie: come collaborare; come sviluppare un pubblico multistratificato e specifico, come incrociarsi con altre discipline, come scegliere luoghi che risuonano di un significato pubblico e come chiarire il simbolismo visivo e processuale per coloro che non hanno una formazione artistica»⁴⁹. Infine, afferma, è fondamentale capire in che misura la partecipazione del pubblico «forma e informa il lavoro – come funziona come parte *integrante* della struttura del lavoro»⁵⁰. Questo potrebbe essere il motivo per cui opere come *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest form of Art* (1979) di Tom Marioni, celebrata di recente nell'affascinante mostra di SFMOMA *The Art of Participation*, curata da Rudolf Frieling nel 2009, rimane, nonostante il lavoro non abbia comportato una particolare trasformazione sociale o abbia portato a una particolare comprensione, una delle opere più significative nel campo (apparentemente una delle principali preoccupazioni nell'esposizione di questo lavoro era stata «che troppe persone potevano accettare l'offerta dell'artista di ricevere birra gratuitamente!»⁵¹). Per Tom Marioni, come per Lacy, infatti, contava soprattutto la costruzione di relazioni.

La partecipazione non è, e, come mostra la scala di Arnstein, non è mai stata un fenomeno originato o prevalente nelle arti. Semmai il contrario. Nella scienza, ad esempio, negli ultimi anni è stata dedicata molta attenzione alla partecipazione, soprattutto in termini di cosa può significare partecipazione all'interno di un progetto⁵². Pertanto, l'ornitologo Rick

⁴⁶ S. Lacy, *op. cit.*, p. 174 (corsivo originale).

⁴⁷ Ivi, p. 175.

⁴⁸ Ivi, p. 176.

⁴⁹ Ivi, p. 177.

⁵⁰ Ivi, p. 178 (corsivo aggiunto).

⁵¹ R. Frieling, *The Art of Participation: 1950 to now*, San Francisco Museum of Modern Art e Thames and Hudson, San Francisco 2009, p. 14.

⁵² R. Bonney, H. Ballard, R. Jordan, E. McCallie, T. Phillips, J. Shirk, C.C. Wilderman, *Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for Informal Science Education*. A CAISE Inquiry Group Report, Center for Advancement of Informal Science Education (CAISE), Washington D.C. 2009.

Bonney ha identificato diverse forme di partecipazione all'interno di un progetto distinguendo tra: «progetti contributivi», «progetti collaborativi» e «progetti co-creati».

Considerando che i primi sono «generalmente progettati da scienziati» con il coinvolgimento del pubblico a livello di contributo dei dati; i progetti collaborativi vedono membri del pubblico coinvolti anche nel perfezionamento del design del progetto, nell'analisi dei dati e possibilmente nella diffusione dei risultati, mentre i progetti co-creati sono progettati sia da scienziati sia da membri del pubblico per i quali «almeno alcuni dei partecipanti del pubblico sono attivamente coinvolti nella maggior parte di tutte le fasi del processo scientifico»⁵³. È interessante notare che Nina Simon aggiunge una quarta categoria, vale a dire quella dei «progetti ospitati» in cui «l'istituzione cede una parte delle sue strutture e/o risorse per presentare programmi sviluppati e implementati da gruppi pubblici o visitatori occasionali»⁵⁴, come forse è il caso della Tate Exchange. Tornerò sull'importanza di coinvolgere il pubblico nella ricerca, ma qui è sufficiente dire che l'aggiunta di Simon mette in primo piano l'importanza della responsabilità istituzionale piuttosto che un determinato set di competenze richieste.

Cosa interessante, fu Bonney, com'è noto, a coniare il termine *citizen science* nel 1995 per riferirsi al crescente numero di progetti di ricerca pubblica guidati da scienziati del Cornell Lab of Ornithology (1996), mentre il sociologo Alan Irwin usò anche il termine per riferirsi al coinvolgimento dei cittadini nella politica scientifica (1995). Per Irwin, c'erano due dimensioni nella relazione tra cittadini e scienza che contavano in questo contesto: 1) che la scienza dovesse essere sensibile alle preoccupazioni e ai bisogni dei cittadini; e 2) che i cittadini stessi potessero produrre una conoscenza scientifica affidabile⁵⁵. *Citizen science*, ora nota anche come *crowd science*, *crowd-sourced science*, *civic science*, *volunteer monitoring* o *networked science* indica un processo di ricerca scientifica condotto da dilettanti sotto la bandiera del monitoraggio partecipativo e della ricerca

⁵³ R. Bonney, H. Ballard, R. Jordan, E. McCallie, T. Phillips, J. Shirk, C.C. Wilderman, *op. cit.*, p. 11.)

⁵⁴ N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org/> (ultimo accesso 2/3/2017).

⁵⁵ D. Cavalier, E. Kennedy, *The Rightful Place of Science: Citizen Science*, Consortium for Science, Policy and Outcomes, Tempe, Arizona 2016, p. 54.

sull'azione partecipativa⁵⁶. Senza entrare troppo nei dettagli di questo affascinante campo, tale categoria coinvolge progetti come SETI@home, che utilizza Internet per sfruttare il calcolo distribuito, ed è quindi abbastanza passivo, progetti come Galaxy Zoo che chiede ai partecipanti di confrontare galassie diverse per forma ed è quindi abbastanza interattivo. La popolarità di questo fenomeno è stata piuttosto significativa, e il portale web Zooniverse in particolare, ora descritto come una «serie di progetti Citizen Science basati sul web che utilizzano lo sforzo di volontari per aiutare i ricercatori a occuparsi del flusso di dati da confrontare»⁵⁷ sviluppato dal progetto Galaxy Zoo, ha portato allo sviluppo di AnnoTate, una piattaforma che consente ai volontari di leggere e trascrivere i documenti degli artisti dall'archivio Tate. La popolarità di tali pratiche ha portato anche alla creazione del progetto e alla coniazione del termine, Citizen Heritage, per esaminare come le tecnologie digitali consentano ai cittadini delle aree locali di documentare e condividere ricordi e registrazioni del loro passato collettivo⁵⁸ e alla creazione di un consorzio che coinvolge scienziati informatici, personale dell'istruzione e la BBC per studiare la partecipazione di massa come forma di trasmissione o anche spettacolo televisivo. Mi riferisco al Participate Project (2006-8), finanziato dall'EPSRC, che esplorò come la computazione pervasiva potesse supportare campagne su larga scala osservando la convergenza dei pervasivi media online e di broadcast, «per creare nuovi tipi di eventi di partecipazione di massa in cui un'un'ampia sezione trasversale del pubblico contribuisce e accede ai contenuti contestuali – in movimento, nei luoghi pubblici, a scuola e a casa»⁵⁹.

Il team iniziò analizzando quelli che pensavano fossero, a loro avviso, progetti partecipativi di successo, come il progetto Bio Mapping di Christian Nolde che utilizzò bio mapping per registrare la risposta galvanica della pelle dei partecipanti in combinazione con la loro posizione geografica, permettendo di creare mappe che mostrano se una comunità è stressata o entusiasta su specifici fattori nel proprio quartiere. Un altro progetto fu Springwatch, guidato dalla BBC e dal Woodland Trust alla vigilia dell'omonima serie

⁵⁶ E. Hand, *CitizenScience: People Power*, in «Nature», vol. 466, n. 7307, 2010, pp. 685-687.

⁵⁷ <https://anno.tate.org.uk/#/>

⁵⁸ <http://www.citizenheritage.com/the-project/>

⁵⁹ K. Stynes, A. Woolard, G. Kahana, *Picture of Now Research 2006: Overview*, WP2.2 Business Modeling, Deliverable 2.2.1, 2006, p. 6.

della BBC. Ai partecipanti di Springwatch fu chiesto di presentare i dettagli dei loro primi avvistamenti annuali di varie specie di uccelli. I dati furono utilizzati in questo caso per uno studio sui cambiamenti climatici. Infine, il team esaminò il The Mass-Observation Archive, specializzato in materiale sulla vita quotidiana in Gran Bretagna e contenente documenti generati dall'originale organizzazione di ricerca sociale Mass-Observation (dal 1937 all'inizio degli anni Cinquanta). Nell'utilissima tassonomia sviluppata dal Participate Project, il team include categorie note come comunità, esperimento, arte, educazione, teatro, musica, servizio pubblico, ma anche nuove categorie come gioco, risorsa, guida, esperimento, trasmissione, strumentario, iniziativa, campagna, mercato, salute, tra gli altri⁶⁰, illustrando la pervasività della nozione di partecipazione in un numero crescente di campi di indagine e le modalità di coinvolgimento e mostrando che la partecipazione può essere utilizzata anche per la generazione di reddito.

In particolare, il Participate Project esaminò l'idea di sviluppare una «organizzazione ospitante» cui i partecipanti fornissero informazioni e che poi raccogliesse e utilizzasse queste informazioni in vari modi. «Partecipare ad un evento», affermarono, «non è come apparire all'interno di esso. Le persone devono sapere che stanno partecipando e dovrebbe esserci un intento consapevole nel partecipare. Fornire dati per il tipo di filtro collaborativo utilizzato da Amazon (ad es. formulare raccomandazioni sui prodotti del “partner perfetto”) non conta quindi come partecipazione, ma pubblicare una recensione di un libro o fornire feedback su un rivenditore sì»⁶¹. Questa forma di partecipazione si è rivelata un modo positivo per condurre campagne, sperimentare, intrattenere e stabilire o rafforzare un senso di comunità⁶². Quest'ultimo aspetto è interessante e si imbatte in una serie di relazioni col Participate Project. In definitiva, per il team di Participate, partecipare significava «affermare consapevolmente il proprio ruolo in una comunità»⁶³. In linea con gli altri, il team elaborò una gerarchia della partecipazione che va, in ordine crescente, dall'ascoltare al guardare, al dare denaro, fornire informazioni, essere presen-

⁶⁰ K. Stynes, A. Woolard, G. Kahana, *op. cit.*, p. 8.

⁶¹ Ivi, p. 9.

⁶² Ivi, pp. 9-10.

⁶³ L. Baptista, A. Woolard, *Participate User Research Report 2006*, WP2.3 Design Methods, D2.3.1 User Motivations in Mass Participation, 2006.

ti, dedicare del tempo, iniziare qualcosa, con un'ulteriore gerarchia all'interno del fornire informazioni che va dall'osservare, al registrarsi, all'aggiunta di un nome a una petizione elettronica, al download, al caricamento di informazioni non personali, al caricamento di informazioni personali⁶⁴. Ciò che progetti come Participate mostrano è la natura specifica della partecipazione online, che vorrei suggerire ha i suoi valori contestati e che, come possiamo vedere dall'inclusione di termini come fornire informazioni e dare denaro, sta portando il fenomeno ancor di più a un allineamento con altri propulsori economici.

L'amore dei politici per la partecipazione a causa del suo potenziale di portare alla creazione di valore e alla crescita economica è con molta probabilità, ciò che ha provocato una moltitudine di rapporti con una serie di campi tra cui le arti e le discipline umanistiche, spesso chiamate in causa in questo contesto, le industrie creative, ma anche, e soprattutto nello sviluppo, nelle scienze sociali, nella politica e negli affari. Come regola generale, questi campi si sono concentrati su cosa sia la partecipazione, come possa essere misurata e quali siano i suoi valori, soprattutto da un punto di vista economico, sebbene una serie di rapporti abbia anche definito cosa la ricerca partecipativa, la ricerca sociale o la ricerca-azione possano significare in una serie di contesti. Così, ad esempio, un Policy Brief scritto nel 2003 dall'Urban Institute di Washington riconosce che «una nozione ampliata di partecipazione culturale ha importanti implicazioni per i ricercatori, così come per i finanziatori, i professionisti e i responsabili delle politiche nelle arti e nello sviluppo della comunità»⁶⁵. Specificando che la nozione fosse "ampliata", gli autori intendevano includere non solo l'arte ma anche eventi incentrati sulla comunità e sulla creatività⁶⁶. Usando questa nozione ampliata, concludono gli autori, è chiaro che più persone sono impegnate in queste attività negli Stati Uniti rispetto a quanto suggerito da ricerche precedenti, che c'è una notevole variazione in termini di tassi e modalità di coinvolgimento delle comunità e che, cosa interessante, e torneremo su questo punto, «le pratiche documentarie tra le organizzazioni per monitorare la partecipazione culturale nelle comunità rimangono una sfida»⁶⁷.

⁶⁴ L. Baptista, A. Woolard, *op. cit.*

⁶⁵ M.R. Jackson, J. Herranz, F. Kabwasa, *Green, Art and Culture Communities: Unpacking Participation*, Policy Brief n. 2 of the Culture, Creativity and Communities Program, The Urban Institute, Washington 2003, p. 8.

⁶⁶ Ivi, p. 5.

⁶⁷ Ivi, p. 8.

Nel frattempo, N.C. Saxena, scrivendo nel campo dei *development studies*, suggerisce che la partecipazione «dovrebbe includere nozioni di contributo, influenza, condivisione o redistribuzione di potere e controllo, risorse, benefici, conoscenze e abilità da acquisire attraverso il coinvolgimento dei beneficiari nel processo decisionale»⁶⁸. Due termini importanti emergono da questi studi: documentazione (nel senso che è difficile documentare la partecipazione) e, accanto a termini incontrati in precedenza come potere e conoscenza, risorse (nel senso che la partecipazione riguarda in qualche modo la creazione, la condivisione e forse anche la conservazione delle risorse). Quindi, esaminiamo di più questo legame tra partecipazione ed economia.

Nel 1997, il Dipartimento della Cultura, dei Media e dello Sport del Regno Unito deliberò che «le misure di partecipazione culturale hanno intensificato l'enfasi posta sulla partecipazione come "consumo" economico»⁶⁹. Quindi la partecipazione non è solo una forma di generazione di conoscenza, redistribuzione del potere e produzione di risorse, è anche una forma di consumo. La partecipazione non fa solo parte dell'economia dei servizi, dell'economia dell'informazione e dell'economia digitale, ma fa parte dell'economia dell'esperienza. Se la partecipazione è una forma di consumo, cos'è che si consuma e quali benefici porta questa forma di consumo? Numerosi studi hanno tentato di affrontare queste domande dimostrando l'importanza della partecipazione alle attività culturali e allo sport «per la salute emotiva e fisica, per il capitale sociale, la coesione e il senso di comunità»⁷⁰. Il rapporto dell'UNESCO fa un ulteriore passo avanti suggerendo che la formazione dell'identità «è un insieme globale di valori connessi alla partecipazione culturale». Questo include «un maggiore senso di sé – chi sono, come mi inserisco; maggiore fiducia in se stessi, direzione, concentrazione; senso di realizzazione, traguardo, orgoglio; amor proprio, autostima, dignità»⁷¹. Quindi la partecipazione è diventata sinonimo

⁶⁸ N.C. Saxena, *What is Meant by People's Participation?*, in A. Cornwall (ed.), *The Participation Reader*, Zed Books, London and New York 2011, p. 31.

⁶⁹ UNESCO, *Measuring Cultural Participation*, Unesco Framework for Cultural Statistics, Montreal 2012, p. 8.

⁷⁰ N. Bacon, M. Brophy, N. Mguni, G. Mulgan, A. Sandro, *The State of Happiness Project*, The Young Foundation, 2010, in <http://youngfoundation.org/wp-content/uploads/2012/10/The-State-of-Happiness.pdf> (ultimo accesso 3/3/2017).

⁷¹ UNESCO, *op. cit.*, p. 17.

di autoproduzione? È per questo che c'è così tanto in gioco nei termini di definizione di cosa sia la partecipazione e chi ne abbia diritto?

La partecipazione, continua il rapporto dell'UNESCO, in linea con altri studi menzionati prima, può essere attiva (partecipando effettivamente a) o passiva (semplicemente trovandosi in un luogo)⁷², creativa o ricettiva⁷³. Seguendo il modello di A.S. Brown (2004) che suggerisce l'esistenza di cinque modalità di partecipazione artistica, distinte in base al grado di coinvolgimento e controllo creativo degli individui nelle pratiche culturali, il rapporto dell'UNESCO distingue anche tra: i) «*Partecipazione inventiva alle arti*», che coinvolge «la mente, il corpo e lo spirito in un atto di creazione artistica che è unico e idiosincratico, indipendentemente dal livello di abilità»; ii) «*Partecipazione interpretativa alle arti*», un «atto creativo di autoespressione che dà vita e aggiunge valore a opere d'arte preesistenti, individualmente o in collaborazione»; iii) «*Partecipazione curatoriale alle arti*», «l'atto creativo di selezionare, organizzare e raccogliere opere d'arte in modo mirato per la soddisfazione della propria sensibilità artistica»; iv) «*Partecipazione osservativa alle arti*», che comprende «esperienze artistiche che un individuo seleziona o acconsente, motivate da qualche aspettativa di valore»; v) «*Partecipazione ambientale alle arti*», che coinvolge «lo sperimentare l'arte, consciamente o inconsciamente, che non è selezionata di proposito – arte che “ti accade”»⁷⁴. Questa interessante distinzione tra creazione, espressione di sé, cura, identificazione del valore ed esperienza sottolinea la natura generativa, produttiva, della partecipazione.

Brown e altri hanno quindi sviluppato uno Spettro di Coinvolgimento del Pubblico, che è un quadro che descrive i diversi modi in cui funzionano i programmi di arti partecipative e i vari punti d'ingresso per la partecipazione. Anche questo quadro va dall'essere spettatore (che è visto come non partecipativo) e dal coinvolgimento potenziato (pro-

⁷² UNESCO, *op. cit.*, p. 19.

⁷³ Australian Expert Group in Industry Studies of the University of Western Sydney, “Social Impacts of Participation in the Arts and Cultural Activities, Stage Two Report: Evidence, Issues and Recommendations”, ACT, Department of Communications, Technology and the Arts, Canberra 2004, in http://www.arts.tas.gov.au/data/assets/pdf_file/0020/23627/Social_Impacts_of_the_Arts.pdf (ultimo accesso 26/2/2017).

⁷⁴ A.S. Brown, *The Values Study: Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*, Connecticut Commission on Culture and Tourism, Hartford, CT 2004, in <http://www.wolfbrTown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).

grammi di arricchimento educativo) che sono visti come ricettivi, al *crowd sourcing*, alla co-creazione e al pubblico come artista (danze pubbliche), che sono visti come partecipativi. Per gli ultimi tre, ancora una volta, il coinvolgimento potrebbe essere curatoriale, interpretativo e inventivo⁷⁵. È interessante notare ciò che gli autori sottolineano: «Questo cambiamento riguarda più che la semplice tecnologia. Le persone pensano all'esperienza della cultura in modo diverso rispetto al passato, attribuendo valore a un'esperienza più coinvolgente e interattiva di quanto sia possibile attraverso la semplice osservazione. Dalla rinascita dei circoli di lavoro a maglia alle legioni in crescita di musicisti arrugginiti e aspiranti narratori, gli americani stanno attivando la propria creatività in modi nuovi e insoliti. Questo fenomeno non si limita alla cultura, ma fa parte di una più ampia "economia partecipativa" in cui la connessione sociale eclissa il consumo»⁷⁶. Infine, in questo rapporto si riconosce che la partecipazione è una forma di economia che privilegia la connessione sociale (o le relazioni, come abbiamo visto) rispetto al consumo – o, piuttosto, che trasforma la connessione sociale in una nuova forma di consumo.

Per concludere questa sezione che analizza una serie di rapporti sulla partecipazione in diversi settori, vorrei solo citare *Education for Socially Engaged Art* (2011) di Pablo Helguera, che offre un modello basato sull'arte, definendo, ancora una volta, una "scala" di partecipazione che passa da "nominale" a "collaborativa": «Partecipazione *Nominale* (i partecipanti interagiscono con l'arte passivamente come spettatori); Partecipazione *Diretta* (i partecipanti intraprendono semplici attività per contribuire all'opera d'arte); Partecipazione *Creativa* (i partecipanti danno un contributo reale al lavoro); Partecipazione *Collaborativa* (i partecipanti condividono la responsabilità per la struttura e il contenuto del lavoro)». La responsabilità dell'artista partecipativo, suggerisce Helguera, non è solo quella di resistere all'essere "asservito" allo status quo o di fornire soluzioni ai mali sociali, ma piuttosto di problematizzare e accrescere le «tensioni intorno a quei soggetti, al fine di provocare riflessione così da realizzare trasformazioni e cambiamenti significati-

⁷⁵ A.S. Brown, J.L. Novak-Leonard con S. Gilbride, *Getting In on The Act: How arts groups are creating opportunities for active participation*, The James Irvine Foundation, 2011.

⁷⁶ Ivi, p. 7.

vi»⁷⁷. Vale la pena soffermarsi su questa responsabilità dell'artista. Nello sviluppare il suo *Quality Framework for Helix Arts Participatory Practice*, anche Toby Lowe (2012) discute sugli elementi chiave delle arti partecipative e suggerisce che questi si muovano tra «il ruolo dei partecipanti, la paternità del lavoro e l'etica della partecipazione»⁷⁸. La questione della paternità, e in effetti quella della responsabilità dell'autore, o dell'ospite, e dell'etica, è centrale e cruciale per la mia argomentazione. Ma chi è l'autore di cui parliamo? Oppure, per tornare alla mia domanda iniziale, chi decide chi partecipa e a quale livello? Se la partecipazione è davvero un'economia in cui la connessione sociale è una forma di consumo ma anche, soprattutto, creazione d'identità, cosa significa veramente non partecipare?

In tutto il mio contributo ho suggerito che la partecipazione interessa un'ampia gamma di economie: l'economia dei servizi, l'economia dell'informazione, l'economia digitale, l'economia esperienziale e appunto l'economia 4.0, quella del *cloud computing* e dell'internet delle cose in cui tutti (persone, animali, oggetti o altro) porteremo informazioni su noi stessi per poter rimanere in contatto con tutto il resto in qualsiasi momento⁷⁹. L'economia 4.0, che segna l'inizio della quarta rivoluzione industriale, che, ho suggerito nel mio ultimo libro *Archive Everything: Mapping the Everyday* (2016; tradotto in italiano da Treccani, 2021), comporta una trasformazione sistemica che interesserà la società civile, la *governance* e l'identità umana. Quindi se la partecipazione sta diventando indivisibile dalla nostra economia, il cui scopo è, sempre più, collegare tutto a tutto il resto per la massima produttività, la partecipazione può essere diventata la condizione per far parte dell'economia 4.0. E se la partecipazione è indispensabile per essere nell'economia 4.0, allora esaminare l'epistemologia della partecipazione può essere il modo in cui possiamo capire dove la partecipazione, per riportare il confronto di Arnstein, è in definitiva diversa dagli "spinaci" poiché deve essere chiaro ormai che non tutte le forme di partecipazione sono ugualmente buone per noi. Non si tratta di una novità e

⁷⁷ P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York 2011.

⁷⁸ T.A. Lowe, *Quality Framework for Helix Arts' Participatory Arts Practice*, 2012, in <http://www.helixarts.com/pdfs/Helix%20Arts%20Quality%20Framework%20full.pdf> (ultimo accesso 2/3/2017).

⁷⁹ Cfr. G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2016.

nemmeno di una considerazione originale, come si può vedere da questa famosa immagine che è stata creata dagli studenti come risposta e critica alla chiamata di Charles De Gaulle per una maggiore “partecipazione” civica nel maggio 1968.

Più recentemente, lo studio *The Nightmare of Participation* di Markus Meissen del 2010 mostra quanto sia facile per la partecipazione diventare «un metodo di placamento piuttosto che un vero processo di trasformazione»⁸⁰. La partecipazione può anche essere un metodo di sfruttamento. Come ha osservato Jeff Howe nel suo articolo del 2009 “Is Crowdsourcing Evil?»: «Aiutato da una nuova generazione di startup sofisticate, strumenti creativi sempre più economici e – soprattutto – da una recessione che impone misure di risparmio sui costi per le imprese, il *crowdsourcing* sta rapidamente migrando dalla nicchia al mainstream»⁸¹. Parlando specificamente di design, Howe descrive l’ascesa di siti di “spec-design” come crowdSpring e 99designs in cui «i clienti pubblicano brief creativi direttamente alla comunità, a cui poi compete creare un design che si adatti al meglio alle esigenze dei clienti»⁸². Ma, osserva Howe, un incarico potrebbe ricevere fino a una dozzina di proposte e il progetto vincitore otterrebbe una commissione nominale di circa \$200, una frazione di quanto addebiterebbe un’agenzia professionale. Citando importanti blog di design come eyeCinq e The Logo Factor, Howe mostra che «spec work» (“sulla speculazione”) è diventato «una forza importante nella svalutazione della percezione del design grafico nel mondo degli affari»⁸³. «Le persone che gestiscono queste attività» continua, «sono riuscite a trovare un modo per convincere migliaia di persone – alcune abbastanza abili da guadagnarsi da vivere dignitosamente – a lavorare per loro gratuitamente. È un incredibile gioco di prestigio»⁸⁴.

Howe non è l’unico a criticare la partecipazione. La raccolta pubblicata all’inizio del 2001 *Participation: The New Tyranny* mostra come la partecipazione possa portare all’esercizio ingiusto e illegittimo del potere. Gli autori, tutti scienziati sociali e specialisti

⁸⁰ M. Meissen, *The Nightmare of Participation*, 2010, web <http://turbulence.org/blog/2010/10/31/thenightmare-of-participation-by-markus-miessen/> (ultimo accesso 2/3/2017).

⁸¹ J. Howe, *Is Crowdsourcing Evil? The Design community Weighs in*, in «Wired», 3 ottobre 2009, in <https://www.wired.com/2009/03/is-crowdsourcin/> (ultimo accesso 3/3/2017).

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Sono le parole di eyeCinq citate da J. Howe nel suo articolo menzionato prima.

⁸⁴ Sono le parole di The Logo Factor citate da J. Howe nel suo articolo menzionato prima.

nello sviluppo, da varie discipline sfidano professionisti e teorici della partecipazione a rivalutare il proprio ruolo nel promuovere una serie di pratiche che sono spesso ingenui sulle questioni di potere, e possono anche servire a rafforzare, piuttosto che rovesciare, le diseguaglianze esistenti⁸⁵, una critica non troppo dissimile da quella posta da Claire Bishop nell'ambito delle arti partecipative⁸⁶. Quindi abbiamo appena girato in tondo? Non credo, e questo perché credo che alla fine questi studiosi abbiano ragione a diffidare della partecipazione come attività che vale di per sé. Ma se la partecipazione è una condizione dell'economia 4.0, sicuramente c'è molto in gioco nell'osservare di nuovo dove la partecipazione ha esito positivo, in modo da identificare le migliori pratiche e, in ultima analisi, influenzare il cambiamento sociale. Sappiamo che il mondo sta cambiando rapidamente: automazione, cambiamento climatico, migrazione di massa, invecchiamento della popolazione ... Intorno a noi assistiamo a un aumento di nuove forme di proprietà e prestito, condivisione e collaborazione. E assistiamo a una crisi dei valori che avevamo a cuore dalla metà del XX secolo. Nel frattempo, possiamo anche vedere l'ascesa di nuove forme di totalitarismo e sfruttamento economico. Penso che abbiamo bisogno di partecipazione ora più che mai...

Perché ho detto che un'epistemologia della partecipazione deve essere il luogo in cui possiamo capire come fare la differenza? Definita in senso stretto, l'epistemologia è lo studio della conoscenza e di una convinzione giustificata. In altre parole, l'epistemologia riguarda sia l'identificazione delle condizioni della conoscenza sia la sua giustificazione, il che a sua volta, solleva la questione di chi dovrebbe essere responsabile di quest'ultima. Partiamo dal presupposto che le convinzioni giustificate siano tali perché supportate da prove. Ma chi fornisce le prove e chi dovrebbe possederle? O non dovremmo forse rivisitare la partecipazione in modo più radicale e intenderla davvero come un diritto alla cultura, che quindi include tutte le forme di accesso alla cultura? Voglio dire, non vorremmo vedere gli investimenti nelle arti partecipative sottrarre agli investimenti nelle collezioni o nella conservazione o ci chiederemo in futuro perché in questo momento abbiamo così disperatamente favorito le relazioni rispetto agli oggetti. Ma ab-

⁸⁵ B. Cooke, U. Kothari (a cura di), *Participation: The New Tyranny*, Zed Books, London and New York 2001.

⁸⁶ Cfr. gli scritti di Bishop del 2006 e del 2012 già citati.

biamo bisogno di costruire relazioni per acquisire potere in modo da effettuare il cambiamento. Dobbiamo anche ricordare la nostra responsabilità nei confronti del nostro patrimonio, sia il nostro patrimonio tangibile sia immateriale, e quindi indagare ulteriormente cosa significa partecipare al patrimonio, essere parte del patrimonio e persino rendere l'attivismo la condizione attraverso la quale inquadrriamo la nostra vita quotidiana come una forma di patrimonio.

Quindi un'epistemologia delle pratiche di arti partecipative potrebbe iniziare con una cartografia, un processo di mappatura che ci consentirebbe di creare una ricca storia di questo fenomeno. Perché abbiamo bisogno di una storia? Perché così sapremo di più su come appare davvero la partecipazione dal punto di vista del partecipante, chiunque esso sia. Questo modo di pensare fu al centro di una collaborazione con il Mixed Reality Laboratory dell'Università di Nottingham e la Tate, chiamata The Cartography project. Il progetto costruì un prototipo di piattaforma cartografica per ospitare la storia delle pratiche partecipative socialmente impegnate, o pratiche attiviste, nei musei e nelle gallerie d'arte insieme ai soggetti interessati. Per cartografia intendiamo una struttura che dovrebbe rivelare reti e connettersi tra progetti e professionisti nello spazio e nel tempo. Consapevole del campo della cartografia critica, il team del progetto intese questo processo in modo da far emergere le relazioni di potere socio-politico che hanno influenzato questa pratica. La piattaforma online partecipativa doveva quindi, ospitare un archivio visivo e testuale in evoluzione di materiali documentari, per quanto informi, ricordi, idee e percezioni di pratiche artistiche partecipative associate a musei e gallerie d'arte che vanno dagli anni Sessanta ai giorni nostri. Questi materiali potevano essere annotati per fornire ulteriori informazioni storiche e contestuali, comprese, se disponibili, informazioni da e sui partecipanti.

Per raggiungere una vasta gamma di pubblico, la cartografia era disponibile come piattaforma online partecipativa. Colleghi e artisti potevano co-ricercare queste pratiche aggiungendole alla piattaforma e all'installazione. Attraverso la piattaforma, il team mirava non solo a documentare queste opere per ciò che costituivano in passato, ma anche a facilitare la conversazione tra artisti, partecipanti e pubblico, per mostrare ciò che queste opere facilitano nel presente e ciò che la loro sostenuta storia pubblica può significa-

re per il futuro. A differenza della maggior parte delle piattaforme collaborative esistenti, che tendono a favorire la convergenza, questa piattaforma mirava a facilitare interpretazioni ricche e personali, massimizzando anche la divergenza di opinioni, stimolando così il dibattito celebrando un'intera diversità di opinioni. Al nostro primo workshop con le parti interessate, che accolsero molto favorevolmente l'idea della cartografia e pensarono che sarebbe stata particolarmente utile per gli artisti il cui lavoro non è attualmente in nessuna collezione, diventò chiaro che al centro di questo progetto ci dovesse essere una preoccupazione etica per la paternità e la proprietà. La domanda quindi rimane: chi decide chi partecipa? Ora sappiamo che la partecipazione, e ciò include anche la partecipazione alle pratiche attiviste, produce valore. Sappiamo anche che la partecipazione è una forma di consumo, che è un'economia. E sappiamo che la partecipazione riguarda la creazione d'identità, la responsabilizzazione e la creazione di conoscenza. Fondamentalmente, è una forma di autoproduzione. Quindi creare una tale piattaforma significa generare la stessa condizione epistemologica attraverso la quale si può arrivare alla conoscenza di ciò che significa partecipare. È quindi importante, nel decidere chi partecipa e nel documentarlo, che non si sommino i molti (la folla, le masse, le persone, gli esclusi, la comunità, i volontari) in uno solo e che, lo ricordiamo, è solo rispettando la diversità delle voci di coloro che partecipano che una tale piattaforma, compresa una piattaforma attivista, può di fatto rimanere partecipativa.

Riferimenti bibliografici

S.R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in «Journal of the American Institute of Planners», vol. 35, n. 4, 1969, pp. 216-224.

Australian Expert Group in Industry Studies of the University of Western Sydney, "Social Impacts of Participation in the Arts and Cultural Activities, Stage Two Report: Evidence, Issues and Recommendations", ACT, Department of Communications, Technology and the Arts, Canberra 2004, in http://www.arts.tas.gov.au/__data/assets/pdf_file/0020/23627/Social_Impacts_of_the_Arts.pdf (ultimo accesso 26/2/2017).

N. Bacon, M. Brophy, N. Mguni, G. Mulgan, A. Sandro, *The State of Happiness Project*, The Young Foundation, 2010, in <http://youngfoundation.org/wp-content/uploads/2012/10/The-State-of-Happiness.pdf> (ultimo accesso 3/3/2017).

- L. Baptista, A. Woolard, *Participate User Research Report 2006*, WP2.3 Design Methods, D2.3.1 User Motivations in Mass Participation, 2006.
- P. Biner, *The Living Theater*, Horizon Press, New York 1972 [1968].
- C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in «Artforum», vol. 44, n. 6, 2006, pp. 178-183.
- C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, 2011, in <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).
- C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York 2012.
- R. Bonney, *Citizen science: A Lab tradition*, in «Living Bird», vol. 15, n. 4, 1996, pp. 7–15.
- R. Bonney, H. Ballard, R. Jordan, E. McCallie, T. Phillips, J. Shirk, C.C. Wilderman, “Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for Informal Science Education”, A CAISE Inquiry Group Report, Center for Advancement of Informal Science Education (CAISE), Washington D.C. 2009.
- A.S. Brown, *The Values Study: Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*, Connecticut Commission on Culture and Tourism, Hartford, CT 2004, in <http://www.wolfbrTown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).
- A.S. Brown, J.L. Novak-Leonard con S. Gilbride, *Getting In On The Act: How arts groups are creating opportunities for active participation*, The James Irvine Foundation, 2011.
- D. Cavalier, E. Kennedy, *The Rightful Place of Science: Citizen Science*, Consortium for Science, Policy and Outcomes, Tempe, Arizona 2016.
- B. Cooke, U. Kothari (eds.), *Participation: The New Tyranny*, Zed Books, London and New York 2001.
- A. Cornwall (ed.), *The Participation Reader*, Zed Books, London and New York 2011.
- P. Dunn, L. Leeson, *The Aesthetics of Collaborations*, in «Art Journal», 1997, pp. 26-37.
- P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence*, Architectural Associations, London 1986.
- R. Frieling, *The Art of Participation: 1950 to now*, San Francisco Museum of Modern Art e Thames and Hudson, San Francisco 2009.
- E. Giaccardi, *Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture*, Routledge, London and New York 2012.

- G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2016.
- B. Groys, *Comrades of Time*, in «e-flux journal» (ultimo accesso 26/2/2017).
- E. Hand, *CitizenScience: People Power*, in «Nature», vol. 466, n. 7307, 2010, pp. 685-687.
- A. Irwin, *Citizen science: A study of people, expertise and sustainable development*, Routledge, London 1995.
- P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York 2011.
- J. Howe, *Is Crowdsourcing Evil? The Design community Weighs in*, in «Wired», 3 ottobre 2009, in <https://www.wired.com/2009/03/is-crowdsourcing/> (ultimo accesso 3/3/2017).
- M.R. Jackson, J. Herranz, F. Kabwasa-Green, *Art and Culture Communities: Unpacking Participation*, Policy Brief n. 2 of the Culture, Creativity and Communities Program, The Urban Institute, Washington 2003.
- S. Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, London and New York 2011.
- M. Kelly, *Participatory Art*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- G. Kester, *Conversation Pieces*, University of California Press, Berkeley 2004.
- G. Kester, *Another Turn* (Letter to the Editor), in «Artforum», vol. 44, n. 9, 2006, pp. 22-4.
- G. Kester, *The One and the Many*, Duke University Press, Durham, North Carolina 2011.
- S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995.
- F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, Bournes Green, Stroud 1997.
- Participate, “The Coincise Oxford Dictionary of English Etymology”, 2003, in <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192830982.001.0001/acref-9780192830982-e-10916?rkey=t1Jk51&result=1> (ultimo accesso 23/2/2017).
- T.A. Lowe, *Quality Framework for Helix Arts’ Participatory Arts Practice*, 2012, in <http://www.helixarts.com/pdfs/Helix%20Arts%20Quality%20Framework%20full.pdf> (ultimo accesso 2/3/2017).
- M. Meissen, (2010) *The Nightmare of Participation*, in <http://turbulence.org/blog/2010/10/31/the-nightmare-of-participation-by-markus-miessen/> (ultimo accesso 2/3/2017).

R. Sadell, *Museums as Agents of Social Change*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, 2000, pp. 401-418.

N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org/> (ultimo accesso 2/3/2017).

K. Stynes, A. Woolard, G. Kahana, “Picture of Now Research 2006: Overview”, WP2.2 Business Modeling, Deliverable 2.2.1, 2006.

UNESCO, *Measuring Cultural Participation*, Unesco Framework for Cultural Statistics, Montreal 2012.

Biografia dell'autore /Author's Biography

Gabriella Giannachi è Professore Ordinario di Performance e Nuovi Media all'Università di Exeter (Gran Bretagna). Ha pubblicato diversi libri tra cui: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, co-authored with Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, scritto insieme con Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, curato insieme con Michael Shanks e Nick Kaye (2012); *Archive Everything* (2016; nella traduzione italiana di prossima pubblicazione, 2021), e *Histories of Performance Documentation*, curato insieme con Jonah Westerman (2017) e sta lavorando al volume di prossima pubblicazione *Documentation as Art: Expanded Digital Practices*, co-edited with Annet Dekker (2022) e *Technologies of the Self-Portrait* (2022). Ha scritto saggi per diverse riviste di Studi Umanistici e di Scienze ed è coinvolta in vari progetti finanziati tramite AHRC, Innovate UK e RCUK in collaborazione con: Tate, Royal Albert Memorial Museum, Gallerie d'Arte e LIMA.

Gabriella Giannachi is Full Professor in Performance and New Media at the University of Exeter, UK. She has published a number of books including: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, co-authored with Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, co-authored with Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, co-edited with Michael Shanks and Nick Kaye (2012); *Archive Everything* (2016 and, in Italian translation, 2021) and *Histories of Performance Documentation*, co-edited with Jonah Westerman (2017) and is currently working on *Documentation as Art: Expanded Digital Practices*, co-edited with Annet Dekker (2022) and *Technologies of the Self-Portrait* (2022). She has written papers for a number of humanities and science journals, and has been involved in a number of AHRC, Innovate UK and RCUK funded projects in collaboration with Tate, Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, and LIMA.

Articolo invitato. Fuori peer review

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/tednik/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

⁴⁶T. 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 cannuccia 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.

Per una salvezza ubiqua. Una riflessione “attivista” tra tecnologia e cura

Giorgio Cipolletta

Università di Macerata

Abstract

Nell'ultimo secolo i progressi della tecnologia applicata alla biologia, alla robotica, alle neuroscienze sono confluite nel paesaggio algoritmico, “liberando” spazi di ibridazione e contaminazione. Le nuove pratiche artistiche hanno rimesso in discussione alcuni assiomi storici, come il concetto di autorialità e di unicità dell’opera. Si apre un “futuro anteriore” di comunicazione, di connessione, sempre più pronto a consegnarci un immaginario collettivo capace di interpretare cambiamenti epocali. Le sperimentazioni tecnologiche hanno “attivato” nello sguardo caleidoscopio dell’arte un’azione performativa connettiva dove arte, vita e politica si integrano in una “battaglia” tra processi di democratizzazione della rete e dell’informazione, mediata da corpi “liberati”. Questa è una storia di tante storie possibili, dove la cura assolve la sua funzione nella connessione fra media e vissuto amplificato dalla pratica artistica di un Nuovo Abitare per una cultura ecosistemica. Il corpo-dispositivo con tutte le sue possibilità si dissemina nella rete, reinventando il reale e la malattia e creando spazi “aumentati” per la critica, per l’espressione, per l’azione e per una “salvezza ubiqua”. La grande opportunità dell’esistenza è quella di esprimersi “po(i)eticamente” attraverso i dati per generare un dibattito esistenziale nella cultura.

In the last century the progress of technology applied to biology, robotics, neuroscience have flowed into the algorithmic landscape "freeing" spaces of hybridization and contamination. Multimedia arts and new artistic practices have called into question some historical axioms, such as the concept of authorship and uniqueness of the work. An "earlier future" of communication and connection is opening up, increasingly extended and ready to give us a collective imagination capable of interpreting epochal changes. Technological art and its experiments have "activated" in the kaleidoscopic gaze of art a performative connective action where art, life and politics are integrated in a "battle" between democratization processes of the network and information and mediated by "liberated" bodies. This is a story of many possible stories, where care fulfills its function in the connection between media and experience amplified by the artistic practice of a New Living for an ecosystemic culture. The body-device with all its possibilities is disseminated in the network, reinventing the real and the disease and creating "augmented" spaces for criticism, for expression, for action and for a "ubiquitous salvation". The great opportunity of existence is to express oneself "po(i)etically" through data to generate an existential debate in culture.

Parole chiave/Key Words

ubiquità; cura; nuovo abitare; cultura ecosistemica; datapo(i)etica.

ubiquity; cure; new living; ecosystemic culture; datapo(i)etic.

Ibridazioni

Le nuove pratiche estetiche che l'arte contemporanea ci propone offrono un ricco panorama di stimoli, input e informazioni. Il corpo viene coinvolto in questo processo di trasformazione, sia interiormente che esteriormente. Ogni passaggio in una storia del corpo è fondamentale, dalla fase meccanica a quella dell'elettronica neuronale, dall'età orale, passando per la scrittura, ritorniamo ad una seconda oralità per poi collassare nell'età elettrica-elettronica. Dal corpo fisico, al corpo protesizzato (senza organi o organi senza corpo) fino al corpo ubiquo, disseminato nella rete, questo è il processo evolutivo delle nostre esistenze. Dal corpo ferita al corpo tecnologico, dall'invenzione di Frankenstein ai robot, le possibilità di una vita artificiale si sono moltiplicate. Con l'apparire di organismi cibernetici della società dell'informatizzazione e della tecnologia il corpo richiede l'aiuto della macchina e viceversa. Uomo, macchina, androide, robot, cyborg, avatar, geminoidi, telenoidi, elfoidi¹, contaminandosi conquistano un nuovo territorio. Il corpo diviene "sgrammatico", slegato, sperimentato, protesizzato e moltiplicato. La tecnologia entra di diritto dentro ogni aspetto della nostra vita e scandisce la nostra mutazione e il nostro "essere al mondo". La tecnologia non è mai neutra. Il futuro di un'esperienza umana irrevocabilmente alterata, la scelta di un corpo in una zona di tecnoibridità².

Arriviamo ai giorni nostri e al di là delle provocazioni *post-human*³ e *trans-human*⁴ c'è il tentativo oggi di dialogo tra arte e scienza⁵, tralasciando in questa sede le derive apocalittiche, profane, fantascientifiche e inquietanti su questa "mutazione della specie". Sarebbe più opportuno accordarsi su una visione multispecie⁶ che segua l'interesse verso

¹ Cfr. *Geminoid*, <http://www.geminoid.jp/en/index.html> (consultato il 27/05/2019).

² F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano 2004.

³ A. Caronia, *Dal cyborg al postumano. Biopolitica del corpo artificiale*, Meltemi, Roma 2020.

⁴ N. Bostrom, *Superintelligenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

⁵ Cfr. P. L. Capucci, G. Cipolletta (eds.), *The New and History - art*science 2017/Leonardo 50 Conference Proceedings*, Noema, Ravenna, 2018; S. Wilson, *Art + Science Now*, Thames & Hudson, London 2010; S. Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*, MIT Press, 2001; E.O. Wilson, *Consilience. The Unity of Knowledge*, Penguin, London 1998.

⁶ F. Timeto, *Bestiario Haraway*, Mimesis, Milano 2020.

la formazione di apparati (*mondeggiare cyborg*⁷) che si compongono di macchine, da quelle tradizionali a quelle supertecnologiche capaci di mescolarsi e coinvolgere piante, microbi, animali, essere umani, moltiplicando l'offerta di pratiche dinamiche di fare mondi. Il nostro rapporto con la tecnologia sta oltrepassando il livello puramente strumentale per entrare nella sfera esistenziale. Questa unione di genetica, neuroscienze, biologia sintetica e altri campi, può essere vista come uno sforzo sistematico per arrivare a rompere i codici delle relazioni gene-comportamento e accelerare la nostra capacità di aumentare noi stessi. Ad esempio le "arti immersive"⁸ sono un'esperienza interattiva tra corpo, opera e ambiente, dove la fruizione dell'opera configura di fatto un'immersione esperienziale significativa che genera fenomeni "emersivi". Le nuove tecnologie, come abbiamo visto, espandono lo scopo dell'attività corporea, ampliano marcatamente il dominio del pre-personale, mentre l'ambiente-organismo partecipa all'incorporamento creando un *medium* per la nostra co-appartenenza. In questo contesto di dispersione del corpo, la presenza corporea viene meno a favore di un'altra presenza che si trova altrove, si trova situata là. Quindi dove sono io? Nello spazio virtuale lo standard di interfaccia, secondo Roberto Diodato⁹, deve essere configurabile dall'utente attraverso le sue operazioni, ossia l'utente stesso entra nella costituzione dello spazio con il suo portato di abitudini, aspettative, emozioni, con la sua memoria e la sua informazione e dà luogo ad uno spazio ambiente che si presenta come un luogo di relazione, di presenza e non semplicemente di rappresentazione. Secondo Philippe Quéau¹⁰, proprio la rappresentazione introduce una distanza, infatti la parola *present*, contiene un doppio significato, quello del *now* (ora) e quello del *gift* (dono), per cui la sensazione d'essere *now* è un dono e quest'ultimo dono è possessione di *now-ness* (eterno presente). Paul Valéry, sganciandosi dalla "valenza politica" di Walter Benjamin¹¹, osserva come lo sviluppo dei mezzi di

⁷ F. Timeto, *op. cit.*, p. 38.

⁸ Cfr. A. Balzola, A. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2010; B. Anaïs, A. Bernard, *Manifesto Emersivo. Nascita delle Arti Immersive*, Noema, Ravenna 2018.

⁹ R. Diodato, *L'opera d'arte nell'epoca della sua irriproducibilità tecnologica*, in A. Fabris (a cura di), *Etica del virtuale*, Vita e Pensiero, Milano 2007; R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005.

¹⁰ P. Quéau, *Le virtuel. Vertus et vertige*, Champ Vollon-INA, Seyssel 1989.

¹¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

comunicazione avrebbe portato a ricostituire ogni luogo e ogni sensazione, una distribuzione della “realtà sensibile a domicilio”¹². Questa realtà sensibile prende il nome di ubiquità, che ci accompagna dentro la visione del “multividuo” (oltre l’indivisibilità dell’individuo¹³) che si manifesta appieno in tali connessioni, tramando relazioni collegate di frammenti di spazi/tempi privi di una identificazione determinata, o meglio, che moltiplicano tale identificazione temporanea. Seguendo Bateson¹⁴, passando per Darwin¹⁵ e arrivando al neodarwinismo¹⁶ ci si accorge che gli incroci tra specie e ambiente, fin dai primi mutamenti della storia umana e le tecnologie sono immanenti all’ambiente, ossia i dispositivi tecnologici *dispongono* quindi di un “modo d’esistenza¹⁷”. Le protesi non si aggiungono più al corpo, bensì si estendono dentro il corpo, si somatizzano e si ibridizzano. Questa la mutazione cultural-tecnologica che si dipana nei flussi di corpi e digitale, metropoli e comunicazioni, estetiche ed arti¹⁸. L’individuo corpo-immagine virtuale è riconducibile quindi ad un algoritmo di cui è una delle possibili attualizzazioni fenomeniche, per la rete – che non è un individuo – non è possibile individuare un algoritmo degli algoritmi di cui quella sarebbe fenomeno. Questa nuova dimensione della comunicazione crea una simbiosi tra l’uomo e la macchina, e il corpo non perde la sua centralità, anzi al contrario acquista un “nuovo corpo” (metrocorpo¹⁹). Con il termine metrocorpo si indica una “nuova metrica” del corpo sottoposto ad un dialogo umanamente e naturalmente tecnologico. Esso non sta a significare semplicemente misura del corpo e della propria vita tramite dispositivi e applicazioni (come il *quantified self*²⁰), ma è la condizione “umana” del corpo ibrido s-misurato. Il corpo disseminato nella Rete può essere uno strumento potentissimo di comunicazione, perché consente sia una valorizzazione che un innalzamento delle capacità del singolo, sia una vera e propria dimensione collettiva, in tem-

¹² P. Valery, *La conquista dell’ubiquità*, in *Scritti sull’arte*, Tea, Milano 1984.

¹³ M. Canevacci, *Sincretika*, Bonanno, Roma 2014.

¹⁴ Cfr. G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago, 1972; G. Bateson, *Mind and Nature: A Necessary Unity*, Hampton Press, New York 1979.

¹⁵ C. Darwin, *On the Origin of Species*, John Murray, London 1895.

¹⁶ Cfr. L. Margulis, D. Sagan, *Acquiring Genomes: A Theory of the Origins of Species*, Perseus Books Group, London 2002.

¹⁷ G. Cipolletta, *Passages metrocorporei. Per un’estetica della transizione*, eum, Macerata 2014, p. 463

¹⁸ M. Canevacci, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹ G. Cipolletta, *op. cit.* pp. 463-500.

²⁰ Cfr. la pagina web: <https://quantifiedself.com/> (consultato il 27/05/2019).

po reale, non solo delle intelligenze astratte, ma dell'insieme delle funzioni e delle attività corporee dell'uomo. Il corpo virtuale è insieme copia ed originale, e in nessun caso contraffazione della verità dell'originale²¹. Il nostro corpo carico di significati si propone come *estensione* e non come "sostituzione" di se stesso. Non esiste dunque un corpo come semplice copia, ma come un oggetto autonomo in grado di introdurci a nuove possibilità percettive e cognitive. Infatti notiamo come oggi le opere d'arte, in particolare modo nel virtuale, il processo di simulazione di esperienza del "reale" interessa anche le modalità di ricezione dell'opera stessa. In altre parole la novità dell'opera d'arte virtuale è quella di non essere riproducibile (intrinsecamente riproducibile), perché incorpora, in quanto interattiva, in modo inedito l'azione del fruitore, ed è proprio quest'ultima a costituirne l'essenza dell'opera stessa, la sua struttura ontologica in relazione alla sua essenza virtuale. Nel paradigma immersivo, oltre al grado di eccitabilità²² si crea una relazione simbiotica con caratteristiche immaginarie e reali, dove il mito di Narciso rende la teoria della narcosi mediale di McLuhan²³ attuale e appartenente al nostro essere al mondo. Nella riflessione conclusiva si propone qualche esempio di artisti dove il proprio il corpo diviene "sensore" attivo (artista) che fa esperienza e comunica. Esso si fa "s-misura" "nel" mondo e "col" mondo, diventando metrica e matrice del mondo stesso, fuoriuscendone²⁴.

L'arte non è tecnologica, ma si fa tecnologia, ne usa i dispositivi all'interno di un progetto. Siamo noi creatori di tecnologie e non il contrario, asservendoci e adattandoci ai limiti che le stesse tecnologie ci impongono. I temi e i campi di indagine si sono ampliati, moltiplicati e approfonditi coinvolgendo ambiti apparentemente distanti. Oggi le immagini che ci alimentano ridefiniscono la condizione del corpo e le sensazioni che esso produce in relazione al mondo attraverso l'uso di nuove tecnologie con una pulsione incontenibile della condivisione²⁵ portandoci verso un'epoca di immagini costituzional-

²¹ Cfr. G. Deleuze, *Cosa può un corpo? - Lezioni su Spinoza*, ombre corte, Verona 2007; G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017; J. Baudrillard, *La dissimulazione del reale*, Mimesis, Milano 2009; M. Perniola, *La società dei simulacri*, Mimesis, Milano 1980.

²² C. Türcke, *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

²³ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.

²⁴ G. Cipolletta, *op. cit.*

²⁵ V. Tanni, *Memestetica*, Nero Edition, Roma 2020, p. 42.

mente ibride²⁶. La conseguenza diretta a questo nuovo scenario, in cui l'ecosistema dell'oggetto visivo è continuamente sottoposto a infinite fluttuazioni tra immagini inat-tendibili e informazioni inaffidabili²⁷. In una possibile diversa condizione assunta dei corpi immersi negli spazi digitali e artificiali, reali o simbolici essi convergono nell'immaginario come "necessità biologica²⁸".

Bodyquake: data-performance

Nel 2012 nasce il progetto La Cura²⁹ di AOS (Art is Open Source³⁰), ovvero Salvatore Iaconesi e Oriana Persico. Questo progetto ha creato una performance partecipativa a livello mondiale per una "Cura Open Source" per il cancro, attivando milioni di persone provenienti da tutto il mondo. Nel 2012 a Salvatore Iaconesi viene diagnosticato un cancro al cervello; lui, "craccando" i file della cartella clinica, crea un formato aperto a chiunque voglia leggere le sue scansioni TC (tomografia computerizzata), RMN (*Magnetic Resonance Imaging*), appunti di laboratorio e la sua diagnosi di glioma, per poterle poi "rielaborarle" in modo creativo. Questa "performance" tenta di sfidare ognuno di noi e attraverso le sue informazioni mediche e la sua immaginazione, ci invita a creare qualcosa di significativo in risposta alla sua diagnosi. Da questa esperienza nasce un'altra performance *Bodyquake* che consiste in una coreografia dove il corpo di una performer (Francesca Fini³¹) "indossa" i dati delle crisi epilettiche raccolte da un *data-base* e spogliate della loro identità. In altre parole *BodyQuake* restituisce la visualizzazione del corpo scientifico, culturale, emotivo, tecnologico, psicologico, mentre il "terremoto della crisi epilettica" sconvolge e perturba il corpo. Tutti questi aspetti del corpo si fondono nella performance: dati, immagini, suoni, presenza, archi narrativi diventano un tutt'uno, polifonicamente, per creare un'esperienza sincretica e composita, trasformando l'innovazione scientifica applicata alle ricerche sull'epilessia in una performance parteci-

²⁶ V. Tanni, *op. cit.*, p. 44.

²⁷ Ivi, p. 48.

²⁸ E. Gombrich, *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983.

²⁹ S. Iaconesi, O. Persico, *La cura*, Codice Edizioni, Milano 2016. Pagina web: <http://la-cura.it/> (ultimo accesso 29/12/2020).

³⁰ Cfr. La pagina web di AOS: <http://www.artisopensource.net/> (ultimo accesso 29/12/2020).

³¹ Cfr. La pagina web di Francesca Fini: <https://www.francescafini.com/> (ultimo accesso 29/12/2020).

pativa. *BodyQuake* si occupa di epilessia affrontando il suo status scientifico, sociale e psicologico. Il risultato è un processo di ricerca comune dove i ricercatori scientifici raccolgono e utilizzano enormi quantità di dati per indagare le crisi epilettiche, i loro effetti devastanti sul corpo e come curarle, mentre gli artisti rendono visibili questi dati e li intrecciano con altri dati sullo stile di vita, le condizioni sociali, i desideri, le visioni, le aspettative delle persone affette da epilessia. I risultati vengono eseguiti direttamente sul corpo della performer, attraverso una mappatura del corpo su cui vengono proiettati i dati. A livello fisico, le crisi epilettiche hanno un distinto effetto di isolamento sensoriale, in cui i soggetti si rivolgono verso l'interno e si isolano. A livello culturale e sociale non è attualmente uno strumento o una pratica diffusa per condividere, partecipare ed essere solidali con l'epilessia. *BodyQuake* affronta questo fatto attraverso una tecnologia indossabile che il pubblico può indossare per sentire l'onda dell'epilessia rappresentata nella performance - in sincronia, come accade - diventando in grado di condividere effettivamente l'esperienza e partecipare. L'autore di *Homo Deus* – lo scrittore israeliano Yuval Noah Harari³² – con il termine Dataismo dichiara che l'universo è costituito da flussi di dati, e il valore di qualsiasi fenomeno o entità è determinato dalla sua “contrizione” all'elaborazione dei dati. Secondo Harari, i dati fanno parte della nostra vita. Da interazioni con i social media, cartelle cliniche, registri telefonici, censimenti governativi e sequenze genetiche, enormi quantità di informazioni sono costantemente prodotte da e sulle persone, le cose e le loro interazioni. I dati si basano sulle tracce digitali che noi umani stiamo producendo. Queste tracce sono anche indicative di altri aspetti umani che non sono misurabili attraverso i numeri. In questo scenario il corpo ibrido mescola la carne con i dati. Quindi il “nuovo corpo” non è solo materia ma, è fatto di dati, relazioni e processi algoritmici. Quello che emerge dunque è che ogni dato, sia esso numerico, personale o sensibile, per quanto legittimato da scienze dure come la statistica e la matematica, sia sempre frutto del contesto e della narrazione che lo permea e costruisce. “Il dato è un'opinione”, così come la trasparenza³³. Un progetto artistico che si lega bene a que-

³² Y. N. Harari, *Homo Deus. Breve storia sul futuro*, Bompiani, Milano 2017.

³³ F. D. D'Amico, *Datapoiesis: La Trasparenza nella performance poetica dei dati*, in «Elephant & Castle», n. 22, 2020, http://cav.unibg.it/elephant_castle (ultimo accesso 29/12/2020).

sto concetto è quello realizzato da Persico-Iaconesi coniando il termine *Datapoiesis*. Con questo neologismo si indica un processo dove dati e intelligenza artificiale vengono usati per creare oggetti ed esperienze che aiutano gli esseri umani a percepire e comprendere i fenomeni complessi del nostro mondo globalizzato. Esso viene concepito per consentire ai partecipanti di percepire sensorialmente l'interconnessione dei dati sul nostro corpo in stretta relazione a quella dell'ecosistema in gioco. La permeabilità dei dati dunque, cioè il loro continuo mutare, la relatività che li determina e l'effetto produttivo che il loro relazionarsi esercita sulle nostre vite. L'opera *Obiettivo*³⁴ rappresenta il primo esempio di oggetto "datapoietico". Esso è un'installazione luminosa la cui intensità viene modulata da un algoritmo di intelligenza artificiale che analizza i dati planetari relativi alla povertà assoluta nel mondo³⁵. In un gioco di riflessi e di luci, all'interno dei pannelli trasparenti di *Obiettivo* è visibile la figura stilizzata e tridimensionale di un senza tetto, adagiato nell'atto del dormire. L'onda luminosa, di colore rosso, ricorda un battito cardiaco, la cui frequenza e variazione dipende dai trend rilevati sulla povertà assoluta. Questo cuore virtuale smetterà di battere soltanto il giorno in cui la povertà sarà stata sconfitta. Ogni *layer* di cui la lampada si compone, rappresenta un'area geografica del mondo ed è illuminato da luci LED la cui variazione di intensità segnala un preciso istante in cui una persona entra nella soglia di povertà assoluta. *Obiettivo* porta alla luce la relazione intima che risiede tra una variabilità del dato numerico (quello della povertà) e la regolazione materica luminosa. Questa connessione inaugura un processo profondo di produzione, elaborazione e gestione dei dati estetico e politico³⁶.

L'oggetto "datapoietico" di Iaconesi-Persico ha «la capacità di trasferire "una trasparenza", intesa come tangibilità, a queste entità numeriche altrimenti intangibili³⁷». L'installazione multimediale dei due artisti innesta un cortocircuito tra la scienza dura

³⁴ L'opera è entrata a far parte della Collezione Farnesina. *Obiettivo* è realizzata nel FabLab dello Spazio Chirale alla Garbatella. L'opera è finanziata dalla Compagnia di San Paolo nell'ambito del programma ORA! Produzioni di cultura contemporanea. Pagine web: compagniadisanpaolo.it; <https://collezionefarnesina.esteri.it/collezionefarnesina/it/>; <https://www.chirale.it/> (ultimo accesso 29/12/2020).

³⁵ Cfr. La pagine web dell'Istat: <https://www.istat.it/it/dati-analisi-e-prodotti/contenuti-interattivi/soglia-di-poverta> (ultimo accesso il 26/12/2020).

³⁶ F.D. D'Amico, *op. cit.*

³⁷ *Ibidem.*

della statistica e la realtà quotidiana che ci circonda, evidenziando il concetto di trasparenza come risultato di un processo performativo costantemente mediato³⁸. *Datapoiesis* si trasforma in un laboratorio “sensibile” sulla “qualità” dei dati. In queste creazioni poietiche (nonché poetiche) sono proprio i dati ad essere sperimentati in un diverso modo per essere utilizzati, vissuti, ma soprattutto condivisi, aprendo relazioni.

*Antitesi*³⁹ è un altro progetto di Iaconesi-Persico, i quali realizzano una performance poietica-poetica (po(i)etica) attivando una relazione tra una pianta e una Intelligenza Artificiale (AI). Questo ulteriore progetto in collaborazione con l'INSOR (Istituto Nazionale di Sociologia Rurale⁴⁰) nasce dalla necessità di capire i dati e come essi interagiscono in relazione al cambiamento climatico. *Antitesi* è una pianta di agave che viene collegata a dei sensori digitali in grado di rilevare le condizioni climatiche dell'ambiente che l'accoglie come la temperatura, l'umidità, la qualità dell'aria e il suo stato di salute. Tramite un'AI, *Antitesi* viene connessa alla rete alla ricerca di articoli e post sui social media utili a intercettare aziende e organizzazioni che svolgano un ruolo attivo nella lotta al cambiamento climatico. Questo doppio ingresso di input offre ad *Antitesi* la possibilità di rilevare fisicamente mediante i sensori il suo ambiente e confrontarlo con una serie di parametri registrati in passato da grandi banche dati. *Antitesi* ha una propria identità digitale attraverso la quale può ricevere donazioni. Questo incrocio di dati consente ad *Antitesi* di agire sulla componente del cambiamento climatico attivando una sorta di reinvestimenti delle donazioni ricevute a favore di organizzazioni, imprese e mercati finanziari ecosostenibili, tutto in modalità open source, permettendo a chiunque di partecipare a questo processo ecosistemico. In altre parole quando *Antitesi*, attraverso i sensori ambientali, nuove protesi tecnologiche che ne aumentano il corpo, identifica nei dati segnali del cambiamento climatico, si spaventa e usa i *bitcoin* ricevuti in dono dalla comunità internazionale per investire a favore delle aziende più virtuose in tema di difesa dell'ambiente, di innovazione energetica, ambientale ed ecologica. La stessa visione di

³⁸ F.D. D'Amico, *op. cit.*

³⁹ Il progetto viene presentato all'interno dell'edizione invernale Festival HER She Loves Data, Arte + Dati + AI che si svolse nel quartiere di San Lorenzo a Roma nel 2018. Pagine web: <https://www.her-r.it/her-she-loves-san-lorenzo-winter-2018/>; <https://www.her-r.it/project/antitesi/> (ultimo accesso 29/12/2020).

⁴⁰ Pagina web INSOR: <http://www.insor.eu/> (ultimo accesso 29/12/2020).

ecologia viene ritrovata in un altro progetto del duo artistico Iaconesi-Persico con IA-QOS⁴¹, recuperando l'idea di una delle loro prime creazioni d'identità digitale come *Angel F*⁴². IAQOS è l'*Intelligenza Artificiale di Quartiere Open Source*, in grado di raccogliere *Big Data*, utilizzando l'arte e il design per trasformare i dati in relazioni empatiche con gli abitanti del quartiere a Roma nel contesto territoriale di *Tor Pignattara*, coinvolgendoli in un'azione partecipativa a servizio della rigenerazione urbana.

Un ulteriore esempio che voglio presentare qui, è quello promosso sempre da Iaconesi-Persico a Palermo, sulla foce del fiume Oreto, negli spazi dell'Ecomuseo Mare Memoria Viva dove si sta compiendo un'opera d'arte infoestetica⁴³. Gli artisti con i partecipanti del luogo hanno creato uno spazio meditativo per ascoltare l'acqua di Palermo, realizzando una piattaforma di espressione e attivazione per gli abitanti e le comunità della città, per godere della bellezza dell'arte e del paesaggio e soprattutto interrogarsi sul futuro del Fiume Oreto e indagare il nostro rapporto con l'ambiente sperimentando nuovi modi di connetterci con esso attraverso i dati. *U-DATInos*⁴⁴ è un'azione artistica partecipativa in cui i dati si incarnano nello spazio pubblico per farsi esperienza condivisa e accessibile, cultura diffusa e conoscenza agibile dai cittadini, non solo dagli esperti. Concepiti come questione esistenziale e spazio di espressione, in *U-DATInos* i dati "acquatici" diventano la porta di accesso per entrare in contatto con questioni complesse del pianeta come lo stato delle acque di una città, e riuscire a farne esperienza fino ad incorporarla sul proprio viso dove si rintraccia il "volto del Fiume Oreto" sul proprio corpo ubiquo. «Diventeremo tutt'uno col fiume»⁴⁵. *U-DATInos* fa parte di un nuovo genere di opere che indaga una dimensione computazionale delle nostre esistenze, un diverso abitare il mondo, nonché un nuovo rituale dove i dati e la computazione si uniscono al

⁴¹ Pagina web IAQOS: <https://iaqos.online/> (ultimo accesso 13/01/2021).

⁴² Pagina web *Angel F*: <https://www.artisopensource.net/projects/angel-f/> (ultimo accesso 13/01/2021). S. Iaconesi, O. Persico, *Angel F. Diario di una intelligenza artificiale*, Castelvecchi, Roma 2009.

⁴³ Cfr. L. Manovich *L' estetica dell'intelligenza artificiale. Modelli digitali e analitica culturale*, Luca Sossella, Roma 2020; L. Manovich, *Info-aesthetics*, Bloomsbury Publishing, London 2015.

⁴⁴ Pagina web del progetto *U-DATInos*: <https://udatinos.eu/> (ultimo accesso 29/12/2020). L'evento è promosso e sostenuto dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo nell'ambito del Premio Creative Living Lab II edizione http://www.aap.beniculturali.it/creative_living_lab_19.html (ultimo accesso 29/12/2020)

⁴⁵ Pagina YouTube del progetto *U_DATInos, Incipit*, <https://youtu.be/79EeOmcgFis> (consultato il 30/12/2020).

corpo, alla psicologia, alla relazione, all'esperienza del mondo⁴⁶. La relazione intima che qui si instaura tra arte e scienza recupera una dimensione esistenziale profonda. Il progetto *U-DATInos* parte dalle persone (gli studenti, i network, le comunità attive intorno al fiume siciliano Oreto⁴⁷ e all'Ecomuseo Memoria Viva⁴⁸) e dal metterle in condizione di generare dati, di prendersene cura, criticarli e goderne. Questo progetto "acquatico" si muove su quattro assi fondamentali. Il primo asse è quello della "Conoscenza" trasmessa attraverso un workshop gratuito destinato a studenti e cittadini. I sedici partecipanti selezionati entrano in possesso di una serie di semplici sensori che consentono di rilevare una serie di informazioni sullo stato dell'acqua, e della conoscenza per usarli, pubblicare, trasmettere e comunicare questi dati. Il secondo asse portante di questo progetto è quello di "Generazione" intesa come raccolta di dati partecipativa sulle acque di Palermo. Protagonisti della raccolta sono i partecipanti del *workshop*. La raccolta interesserà tutta la città, con particolare riferimento alla Foce del Fiume Oreto. Poi c'è l'asse dell'"Esperienza", ossia la realizzazione concreta dell'opera d'arte generativa alimentata dai dati della raccolta. Questo progetto artistico si animerà di suoni e luci dando voce alle acque della città, informandoci sulla loro condizione per come emerge dalla raccolta. Infine l'ultima componente del progetto è il "Dialogo" inteso come incontro cittadino in cui l'apertura dell'opera al pubblico sarà l'occasione di connettere abitanti, ricercatori, studenti e istituzioni per discutere come dati, arte e computazione possono aiutarci ad affrontare i fenomeni complessi della nostra società – come l'inquinamento, il cambiamento climatico o la pandemia – con lo sguardo rivolto ai futuri del Fiume Oreto. I sedici partecipanti dei workshop saranno i "custodi" dell'acqua di Palermo e impareranno a raccogliere dati, non come pratica estrattiva, ma come pratica generativa che nasce nella reciprocità e nella collaborazione. Questa trasformazione processuale e progettuale elabora i dati inserendoli parte attiva e "sensibile", sia della nostra cultura che del nostro am-

⁴⁶ S. Iaconesi, *I rituali del nuovo abitare. Dopo la tragedia. La Cura ai tempi del Coronavirus #2* in «Opera Viva Magazine», 21 marzo 2020, in <https://operavivamagazine.org/i-rituali-del-nuovo-abitare-dopo-la-tragedia/> (ultimo accesso 29/12/2020).

⁴⁷ Pagina web: <https://www.fondoambiente.it/luoghi/fiume-oreto?ldc> (ultimo accesso 29/12/2020).

⁴⁸ Mare *Memoria Viva* è l'unico ecomuseo urbano del sud racconta le trasformazioni urbanistiche e sociali di Palermo con testimonianze legate al mare di città. Pagina web: <https://www.marememoriaviva.it/>(ultimo accesso 29/12/2020).

biente. Sulla foce del fiume Oreto, si sperimenta un diverso modo di fare esperienza e produrre dati. *U-DATInos* è una performance “sensatile” che dà diritto a una coesistenza senziente e co-responsabile, nonché un atto di sensibilità dove le vite si presentano come dispositivi culturali e tecnologici, generando spazi espressivi e processi generativi. *U-DATInos* infine si rivela come uno spazio di “meditazione⁴⁹”, di scoperta, di “cura”, di “ascolto”, di partecipazione per “disvelare” un’opera infoestetica “acquatica” che bagna e “custodisce” i dati, restituendoceli in una versione strategica creativa, qualitativa, produttiva e comunicativa. *U-DATInos* è contemplazione dell’Altro, che sia umano e non umano, vivente e non vivente, dato e non dato.

Tutti questi esempi proposti da Iaconesi-Persico ci conducono verso una “dimensione datapo(i)etica” e del “Nuovo Abitare”⁵⁰ il nostro tempo in una “s-cultura” ecosistemica, dove sono i dati digitali ad innescare un processo creativo, meditativo, autobiografico e di condivisione. Nel *Nuovo Abitare* non sono più gli esseri umani al centro, ma fanno parte di una rete dinamica “sensatile” di attori e agenti differenti: umani, non umani, computazionali, con personalità giuridica, piante, animali, attori complessi come boschi, foreste, mari⁵¹.

In questo operare nell’*ubiquitous computing*, le tecnologie si intrecciano con naturalezza al tessuto della vita quotidiana in una ricerca “datapo(i)etica”, dove sono i dati stessi a ad essere performance (data-performance) di natura non più estrattiva, bensì qualitativa. È l’azione “po(i)etica dei dati” (datapo(i)etica) a mettere in relazione problemi complessi, affinché i dati stessi diventino “sensori sensibili” di “sensibilità condivise” e “pratiche estetiche” creando una propria geografia transculturale dell’immaginario, combinando, ibridando dati e “sens-azioni” dentro a paesaggi informazionali (*infoscape*). Per Iaconesi-Persico i dati, le informazioni ed i saperi sono ubiqui. Possiamo, allora, parlare di terzo *infoscape*⁵², dopo il primo quello riferito all’informazione e ai saperi generati

⁴⁹ Pagina web del progetto *Data Meditations*: <https://www.he-r.it/project/data-meditations/> (ultimo accesso 13/01/2021).

⁵⁰ S. Iaconesi, *Fisica, Chimica, Biologia ed Ecologia del Nuovo Abitare La Cura ai tempi del Coronavirus #6*, in «Opera Viva Magazine», 26 agosto 2020, <https://operavivamagazine.org/fisica-chimica-biologia-ed-ecologia-del-nuovo-abitare/> (ultimo accesso 29/12/2020).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² S. Iaconesi, O. Persico, *Il terzo infoscape: dati, informazioni e saperi nella città*, in «cheFare», 2 Luglio 2015, <https://www.che-fare.com/il-terzo-infoscape-dati-informazioni-e-saperi-nella-citta/>; Cfr. G. Clement. *Il terzo paesaggio*, Quodilibet, Macerata 2005; M. Casagrande, pagina

secondo le modalità della città pre-industriale e il secondo quello relativo all'informazione e ai saperi generati nella città industriale. Lo spazio urbano si trasforma, transita verso l'inclusione di progetti dove possano esistere, co-esistere nella condividualità⁵³, identità di genere e culturali diverse, edifici, informazioni, memorie, strategie, emozioni. Nel Terzo *infoscape* convivono informazioni, saperi generati dalle miriadi di micro-storie attraverso il sedimentarsi progressivo, emergente e polifonico delle espressioni delle vite quotidiane dei frequentatori della città. Per Iaconesi-Persico si tratta di generare pratiche esperienziali "sensibili" per misurarsi con la dimensione irriducibile dell'esistenza umana, arricchendo un ecosistema dinamico e relazionale.

La disponibilità di dati sul nostro corpo si unisce a quella dell'ecosistema in un gioco che è dell'intimità, della consapevolezza e dell'interconnessione globale, ma anche di cura del sé – perché mentre genero dati col mio corpo, mi verso i dati dell'ecosistema addosso, e quindi mi lavo, mi pulisco, mi curo trovando similitudini e differenze tra me e l'ecosistema, in cui ricongiungersi⁵⁴.

È in questo *infoscape* dove abitano *infor*g umani (organismi informativi)⁵⁵ che si attiva una prova di "r(i)esistenza"⁵⁶ operativa, accessibile, trasparente, etica ed ecosistemica in cui si ha capacità di appropriarsi e orchestrare in maniera condivisa, partecipativa e creativa le tecniche, le tecnologie e i dati che ci circondano: l'*infoscape* attraversa la pluralità dell'umanità.

Corpi ubiqui. Data-(per)formance nell'era ibrida

Quanti corpi abbiamo oggi? Gli esseri umani sono parte di un sistema estremamente complesso che si estende oltre la nostra comprensione. Forse gli algoritmi che girano sui computer sono solo un'altra parte di questo complesso ecosistema. Il corpo umano

web: <http://casagrandetext.blogspot.it/2013/10/third-generation-city.html> (ultimo accesso 29/12/2020).

⁵³ F. Remotti, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Roma 2019.

⁵⁴ S. Iaconesi, *I rituali del nuovo abitare. Dopo la tragedia. La Cura ai tempi del Coronavirus #2*, in «OperaViva Magazine», 21 marzo 2020, <https://operavivamagazine.org/i-rituali-del-nuovo-abitare-dopo-la-tragedia/> (ultimo accesso 29/12/2020).

⁵⁵ L. Floridi, *La quarta rivoluzione*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

⁵⁶ Fondazione Baruchello inaugura la mostra *Prove di R(i)esistenza*, a cura di Ilaria Conti. Pagina web mostra: <https://www.fondazionebaruchello.com/prove-di-riesistenza-ilaria-conti> (ultimo accesso 29/12/2020).

oggi è compreso, testato e trattato come un enorme sistema di dati, comprese le complesse interazioni tra il nostro materiale genetico, il nostro ambiente e la nostra moltitudine di compagni microbici. Come afferriamo questi dati? Come possiamo dare un senso a questi dati e comunicarli agli altri? In questo scenario il corpo ibrido mescola la carne con i dati. Questa “disposizione del corpo” nel mondo digitale apre un nuovo modello di esistenza, un nuovo modo di vivere e un nuovo ecosistema. I corpi si raccontano “immergendosi” nella narrazione tecnologica, circondati da un contesto multisensoriale. In fondo prendersi cura, curare, vuol dire tante cose diverse ed implica situazioni complesse. In altre parole avere cura di se stessi è un segno di libertà⁵⁷ e prende forma, a partire da qualche riferimento all’Altro⁵⁸. La cura dell’altro parte da quella di se stessi ed è una faccenda complessa, perché è complesso comunicarla. Emergono così nuove metodologie di osservazione, per leggere numerose trasformazioni ‘tecno-ambientali’ del territorio e persino ecologiche. Se un tempo il dispositivo conquistava mondi lontani con il suo “rituale magico⁵⁹”, oggi il dispositivo si è trasformato in una “condizione ambientale”, atmosferica che viviamo e registriamo attraverso i nostri codici e algoritmi.

I dati si sono trasformati in natura. I dati sono naturali (*Data Explosion, Data Nature e Dataology*⁶⁰) e le dualità reale-virtuale, naturale-artificiale sono state spazzate via per conquistare una diversa ibridazione di connessione immergendoci dentro una tecno-ecologia, all’interno di una esistenza ecosistema con le sue “essenzialità”. È necessario, prima di tutto, imparare a guardare e ad ‘ascoltare’ i dati, mentre le interfacce si fanno sempre più naturali e le condizioni di accesso sempre più ubiqua e potenti. Il corpo apre al processo di soggettivazione nell’era “ibrida” per una comprensione esistenziale del nostro senso di presenza mediato. Questa metodologia permette la fusione di prospettive classiche e contemporanee sul corpo tra il naturale e l’artificiale in modo molto innovativo, dove il corpo è collocato tra lo spazio analogico e quello virtuale. Il corpo diviene linguaggio assoluto,

⁵⁷ L’Altro è un concetto di matrice lacaniana e si riferisce ad un altro che non è un simile e che costituisce un campo radicalmente antecedente ed esterno rispetto al soggetto. J. Lacan, *Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013

⁵⁸ M. Foucault, *L’ermeneutica del soggetto*, Feltrinelli, Milano 2016.

⁵⁹ W.H. Walker, M.B. Schiffer, *Behavioral Archaeology*, in C. Smith (eds) *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer, New York 2014.

⁶⁰ L. Y. Zhu, N. Zhong, Y. Xiong, *Data Explosion, Data Nature and Dataology*, in N. Zhong, K. Li, S. Lu, L. Chen (eds) *Brain Informatics. BI 2009. Lecture Notes*, in «Computer Science», vol. 5819, Spring, 2009.

medium attraverso il quale l'artista trasforma la propria immagine in una "nuova presenza", in cui il corpo resta materia plasmabile e trasformabile. La performance diviene "informance", "data-(per)formance", consegnando ai nuovi media l'interfaccia sul mondo, mentre il corpo assume la "disposizione" del corpo-dispositivo ripensato attraverso i dispositivi tecnologici che lo "dispongono", ma la "disposizione" è anche "esposizione". Il rapporto con il mondo quindi si traduce in un'esperienza di presenza "assente", liquefatta, sciolta nel mondo digitale e di una "assenza concreta" presente, di appartenenza nel mondo fisico. Questa dualità rappresenta il grado a cui il corpo è "disposto". Il corpo si "s-misura" attraverso i dispositivi tecnologici acquistando una nuova "disposizione" strategica del mondo e solo attraverso la flessibilità del corpo, possiamo gestire con semplicità questa complessa mutazione digitale e tecnologica ed infine umana *everyware* (ubiqua). L'artista contemporaneo si presenta quindi come un "operatore" della complessità e controllore di un'esplosione combinatoria estetico-digitale-corporea. È in questo contesto artificiale che il sistema uomo-natura viene messo in discussione. Dall'opera ci spostiamo verso il processo, dove le pratiche "strategiche" ed estetiche servono a ri-definire metafore permettendo all'umano stesso di ri-configurarsi in "altre" proporzioni, sfuggendo l'antropocentrismo in direzione di un allocentrismo. In questa fase di "connessione allocentrica" e di dialogo vediamo il corpo ripensato tecnologicamente, virtualmente e persino biologicamente. Il corpo diviene un "parametro" essenziale del contemporaneo e l'arte diviene la via simbolica affinché esso possa rappresentare il mondo in una nuova visione "pluriperiferica". Il corpo esce fuori dalla sua forma, in-formando-si.

Per una Cultura Ecosistemica: una forma ubiqua di salvezza

In questa dimensione ibrida i corpi si trasformano in medium e dati che si agitano, informano si relazionano e simultaneamente partecipano sia dal lato individuale, quello del livello psicologico, sia dal lato ecosistemico, quello diffuso, ubiquo, sociale e complesso e iperconnesso. Data l'enorme disponibilità di quantità di dati e della computazione per raccogliarli, elaborarli, interpretarli e rappresentarli, ecco che essi diventano materiale esistenziale, essenziale affinché il nuovo rituale proposto da Iaconesi-Persico possa essere linfa vitale per trattare la pandemia Covid-19 e lo stesso cambiamento cli-

matico, dove le informazioni non siano più solamente di natura estrattiva, ma anche terapeutica, nella strategia sanitaria odierna della sorveglianza⁶¹. Questo tentativo può essere un'alternativa nella morsa del virus e degli algoritmi⁶² dove l'ambizione di negoziare il mistero dell'algoritmo e la sacralità della terapia oggi diviene la potenza di intelligenza, grazie alla rete e ad un paradigma socio-tecnologico capace di connettere l'umanità in un sistema neurale globale⁶³. Tutto è basato sui dati, ma questi dati formano una autobiografia relazionale. Ognuno tende scegliere quali dati raccogliere e a usarli nei modi che gli generano più senso. Qual è l'effetto di tutte queste rappresentazioni di dati nella nostra ecologia della comunicazione? Nella nostra società?

I dati e la computazione sono al centro di questa dinamica, nel senso che il dato (il "mio" dato, in particolare) va trattato come una mia componente esistenziale, non come una qualche appendice tecnica-amministrativa. Questo sono diventati i dati per l'essere umano: ci consentono di rappresentarci, relazionarci, interagire nel mondo. Se c'è una cosa che abbiamo imparato da Covid19 è che dati e computazione sono una questione di vita, di esistenza e di sopravvivenza: di poter esistere nel mondo. E di come è possibile farlo: carne, sangue, piscio, dati e computazione⁶⁴.

Questa materializzazione del paesaggio informazionale, è una questione anche linguistica, nel suo potere generativo della vita biologica, ecologica e nella vita algoritmica per ricreare così "po(i)eticamente" un immaginario collettivo affinché possiamo ricomporre il mosaico frantumato attraverso modalità di pensiero e di conoscenza che nascono dalla circolazione e scambio della rete ecosistemica⁶⁵. Perché *la percezione richiede partecipazione*. Questo messaggio è parte della serie *On Translation: Warning* (1999-in corso) dell'installazione di Antoni Mutandas che troviamo presso il Padiglione spagnolo alla 51esima Biennale di Venezia. L'opera presenta questo motto in diverse lingue richiamando l'attenzione ad una visione critica interconnessa dalla costante rottura delle convenzioni e delle nostre abitudini⁶⁶. Sicuramente la percezione richiede partecipazione, ma anche immaginazione sociale. Questa è la grande opportunità dell'esistenza: quella di

⁶¹ S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza*, Luiss Press, Milano 2020.

⁶² M. Mezza, *Il contagio dell'algoritmo*, Rosso e Nero, Donzelli, Roma 2020, p. 57.

⁶³ Ivi, p. 58.

⁶⁴ S. Iaconesi, *op. cit.* (consultato il 29/12/2020).

⁶⁵ E. G. Rossi, *Mind the gap. La vita tra bioarte, arte ecologica e post internet*, Postmedia Books, Milano 2020, pp. 147-148.

Ivi, p. 150-151.

esprimersi “po(i)eticamente” attraverso i dati per generare un dibattito esistenziale nella cultura – quali che siano questi dati –, perché oggi anche gli elementi della nostra cultura e, addirittura, del nostro linguaggio si fanno dati. Iaconesi-Persico nei lavori qui presentati, come in tanti altri⁶⁷, recuperano il rapporto intimo tra arte e vita legate insieme da un “elevare a cura” ogni dimensione del “vivente⁶⁸”, e “non-vivente” in un pensiero climatico⁶⁹ ed ecologico come versione ecosistemica. Sicuramente non sarà l’arte a salvarci, la sua funzione non è salvifica, ma può aiutarci sicuramente. L’arte si fa propulsore “sensibile” di immaginari e metafora virale per contagiare la complessità delle esistenze, consegnandoci un “Nuovo Abitare” plurale, connesso e ubiquo. L’arte immersa in questa dimensione ubiquitaria ed ecosistemica si fa attiva, restando in-tensione, (attivismo⁷⁰) producendo re-azioni, rel-azioni, resistenze, conflitti negli spazi liminali dei codici della vita e della vitalità del codice. In questa trasformazione la cura dovrebbe essere sia ricerca artistica, sia “politica transdisciplinare”, dove arte e scienza collaborano connettendosi, sia come laboratorio di esistenze, nonché come terapia esistenziale. La malattia si fa metafora⁷¹ viva e vivente coltivando con lenezza, come carezza, accogliendoci nello sguardo sulla vita che opera la sua arte.

⁶⁷ Pagine web progetti artistici AOS (Art is Open Source): *Neo Rural Futures* (2019) <http://speculativeedu.eu/neo-rural-futures/>; *Human Architecture* (2018) <https://www.he-r.it/project/human-architecture/>; *Accelerator* (2018) <https://www.artisopensource.net/projects/accelerator/>; *U-topia* (2016) <https://www.artisopensource.net/2016/10/17/u-topia-an-ubiquitous-interconnetcive-neo-ritual-in-matera/>; *Baotaz* (2016) <https://www.artisopensource.net/projects/baotaz/>; *Ghost Writer* (2016) <https://www.artisopensource.net/projects/ghostwriter/>; *Human Ecosystem* (2015) <https://www.artisopensource.net/projects/human-ecosystems/>; *Angel F* (2011) <https://www.artisopensource.net/projects/angel-f/>; *RomaEuropa Fake Factory* (2008) <http://www.romaeuropa.org/> (consultati il 30/12/2020).

Cfr. C. Hendrickson, S. Iaconesi, O. Persico, F. Ruberti, L. Simeone (a cura di), *REFF. RomaEuropa Fake Factory. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, riconsensualizzazione, reenactment*, Derive Approdi, Roma 2010.

⁶⁸ Pier Luigi Capucci chiama questa nuova dimensione ibrida “Terza Vita”, descrivendo tutte quelle forme di vita create dalla cultura umana, mentre la “Prima Vita” è la vita biologica e la “Seconda Vita” è la vita nel simbolico. P.L. Capucci, *La ‘Terza Vita’. Ipotesi sulla molteplicità del vivente*, in «Scienza & Filosofia.it», n.2, 2009.

⁶⁹ G. Cipolletta, *Per un pensiero climatico. Un viaggio nell’Antropocene del turista spett-attore*, in «Futuri», n. 12, 2020.

⁷⁰ Cfr. T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006; G. Verde, *Attivismo tecnologico*, Edizioni BFS, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 2007; P. Weibel. *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*, Mit Press, Boston 2015.

⁷¹ S. Sontag, *Malattia come metafora. e L’Aids e le sue metafore*, nottetempo, Milano 2020.

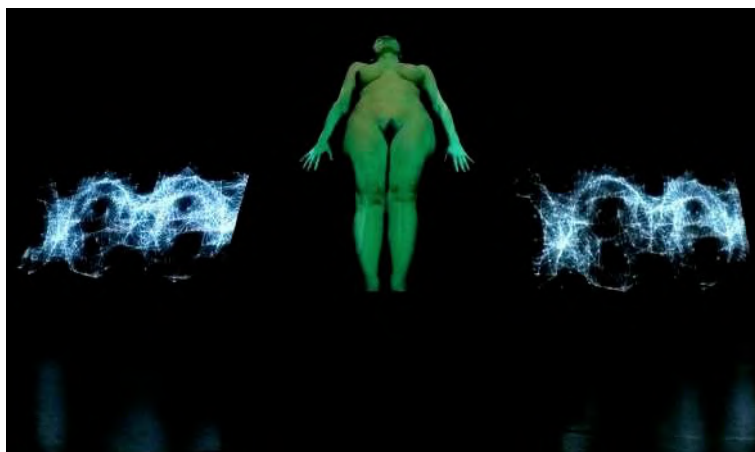


Fig. 01. S. Iaconesi, O. Persico, F. Fini, *Bodyquake*, (2017). Proprietà dell'autore dell'articolo.



Fig. 02. S. Iaconesi, O. Persico, F. Fini, *Bodyquake*, (2017). Per gentile concessione degli artisti.



Fig. 03. S. Iaconesi, O. Persico, F. Fini, *Bodyquake*, (2017). Per gentile concessione degli artisti.

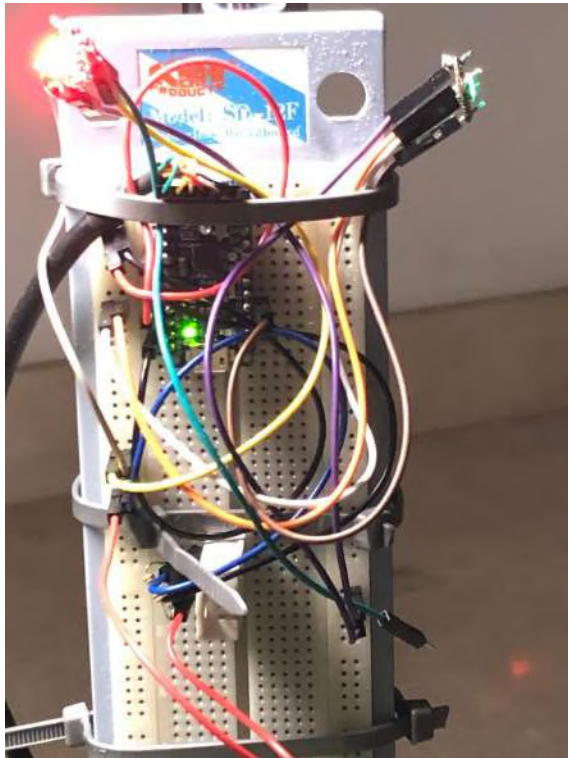


Fig. 04. S. Iaconesi, O. Persico, *Antitesi*, (2018).
Proprietà dell'autore dell'articolo.



Fig. 05. S. Iaconesi, O. Persico, *Antitesi*, (2018).
Proprietà dell'autore dell'articolo.

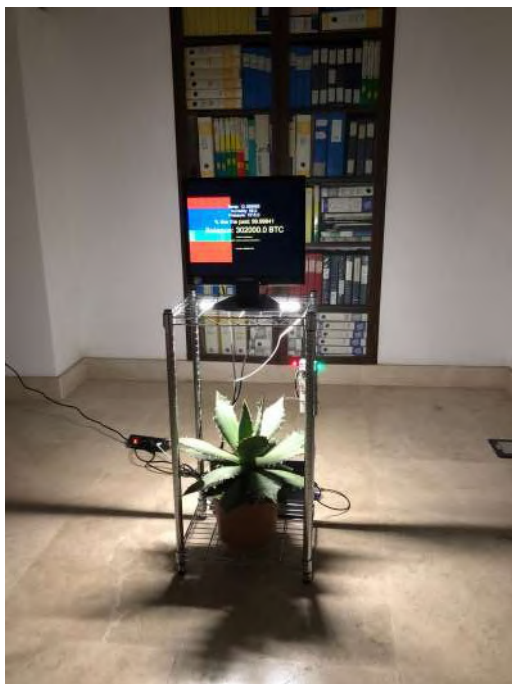


Fig. 06. S. Iaconesi, O. Persico, *Antitesi*, (2018).
Proprietà dell'autore dell'articolo.



Fig. 07. S. Iaconesi, O. Persico, *Obiettivo*, (2019).
Per gentile concessione degli artisti.

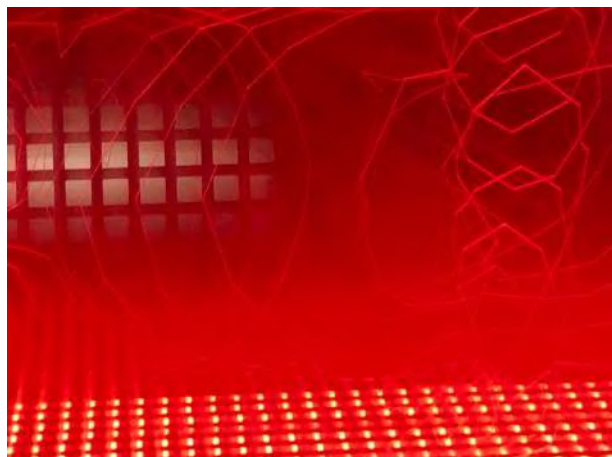


Fig. 08. S. Iaconesi, O. Persico, *Obiettivo*, (2019).
Per gentile concessione degli artisti.



Fig. 09. S. Iaconesi, O. Persico, *UDATI-nos*, (2020). Per gentile concessione degli artisti.



Fig. 10. S. Iaconesi, O. Persico, *UDATI-nos*, (2020). Per gentile concessione degli artisti.



Fig. 11. S. Iaconesi, O. Persico, *UDATI-nos*, (2020). Per gentile concessione degli artisti.

Riferimenti Bibliografici

- F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano 2004.
- Balzola, A. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- A. Bernard, B. Andrieu, *Manifesto Emersivo. Nascita delle Arti Immersivi*, Noema, Ravenna 2018.
- N. Bostrom, *Superintelligenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006.
- M. Canevacci, *Sincretika*, Bonanno, Roma 2014.
- A. Caronia, *Dal cyborg al postulano. Biopolitica del corpo artificiale*, Meltemi, Roma 2020.
- P.L. Capucci, G. Cipolletta (eds.), *The New and History - art*science 2017/Leonardo 50 Conference Proceedings*, Noema, Ravenna 2018.
- P.L. Capucci, *La "Terza Vita". Ipotesi sulla molteplicità del vivente*, in «Scienza & Filosofia.it», n.2, 2009.
- G. Cipolletta, *Passages metrocorporei. Per un'estetica della transizione*, eum, Macerata 2014.
- G. Clement. *Il terzo paesaggio*, Quodilibet, Macerata 2005.
- F.D. D'Amico, *Datapoiesis: La Trasparenza nella performance poetica dei dati*, in «Elephant & Castle», n. 22, 2020.
- C. Darwin, *On the Origin of Species*, John Murray, London 1895.
- G. Deleuze, *Cosa può un corpo? - Lezioni su Spinoza*, ombre corte, Verona 2007.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005.
- R. Diodato, *L'opera d'arte nell'epoca della sua irriproducibilità tecnologica*, in A. Fabris (a cura di), *Etica del virtuale*, Vita e Pensiero, Milano 2007.
- L. Floridi, *La quarta rivoluzione*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, Feltrinelli, Milano 2016.

- E. Gombrich, *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Y.N. Harari, *Homo Deus. Breve storia sul futuro*, Bompiani, Milano 2017.
- C. Hendrickson, S. Iaconesi, O. Persico, F. Ruberti, L. Simeone (a cura di), *REFF. RomaEuropa Fake Factory. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, riconstestualizzazione, reenactment*, Derive Approdi, Roma 2010.
- S. Iaconesi, *Fisica, Chimica, Biologia ed Ecologia del Nuovo Abitare La Cura ai tempi del Coronavirus #6*, in «Opera Viva Magazine», 26 agosto 2020, <https://operavivamagazine.org/fisica-chimica-biologia-ed-ecologia-del-nuovo-abitare/>
- S. Iaconesi, *I rituali del nuovo abitare. Dopo la tragedia. La Cura ai tempi del Coronavirus #2*, in «Opera Viva Magazine», 21 marzo 2020, <https://operavivamagazine.org/i-rituali-del-nuovo-abitare-dopo-la-tragedia>
- S. Iaconesi, O. Persico, *Angel F. Diario di una intelligenza artificiale*, Castelvecchi, Roma 2009.
- S. Iaconesi, O. Persico, *Il terzo infoscape: dati, informazioni e saperi nella città*, in «cheFare», 2 Luglio 2015, <https://www.che-fare.com/il-terzo-infoscape-dati-informazioni-e-saperi-nella-citta/>
- S. Iaconesi, O. Persico, *La cura*, Codice Edizioni, Milano 2016.
- L. Manovich, *Info-aesthetics*, Bloomsbury Publishing, London 2015.
- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- M. Mezza, *Il contagio dell'algoritmo*, Rosso e Nero, Donzelli, Roma 2020.
- M. Perniola, *La società dei simulacri*, Mimesis, Milano 1980.
- P. Quéau, *Le virtuel. Vertus et vertige*, Champ Vollon-INA, Seyssel 1989.
- F. Remotti, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Roma 2019.
- E.G. Rossi, *Mind the gap. La vita tra bioarte, arte ecologica e post internet*, Postmedia Books, Milano 2020.
- S. Sontag, *Malattia come metafora. e L'Aids e le sue metafore*, nottetempo, Milano 2020.
- V. Tanni, *Memestetica*, Nero Edition, Roma 2020.
- F. Timeto, *Bestiario Haraway*, Mimesis, Milano 2020.
- C. Türcke, *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- P. Valery, *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1984.

G. Verde, *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS, Pisa 2007.

P. Weibel, *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*, Mit Press, Boston 2015.

S. Wilson, *Art + Science Now*, Thames & Hudson, London 2010.

S. Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, MIT Press, 2001.

E.O Wilson, *Consilience. The Unity of Knowledge*, Penguin, London 1998.

S. Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza*, Luiss Press, Milano 2020.

Sitografia

AOS: <http://www.artisopensource.net>

Pagina web La Cura: <http://la-cura.it/>

IAQOS: <https://iaqos.online/site/>

Festival HER She Loves San Lorenzo: <https://www.he-r.it/her-she-loves-san-lorenzo-winter-2018/>.

Antitesi: <https://www.he-r.it/project/antitesi>

Data Meditations: <https://www.he-r.it/project/data-meditations/>

U-DATInos: <https://udatinos.eu/>

Ecomuseo Mare Memoria Viva: <https://www.marememoriaviva.it>

Fiume Oreto (FAI): <https://www.fondoambiente.it/luoghi/fiume-oreto?ldc>

Neo Rural Futures: <http://speculativeedu.eu/neo-rural-futures/>

Human Architecture: <https://www.he-r.it/project/human-architecture/>

Accelerator: <https://www.artisopensource.net/projects/accelerator/>

U-topia: <https://www.artisopensource.net/2016/10/17/u-topia-an-ubiquitous-interconnective-neo-ritual-in-matera/>

Baotaz: <https://www.artisopensource.net/projects/baotaz/>

Ghost Writer: <https://www.artisopensource.net/projects/ghostwriter/>

Human Ecosystem: <https://www.artisopensource.net/projects/human-ecosystems/>

Angel F: <https://www.artisopensource.net/projects/angel-f/>

RomaEuropa Fake Factory: <http://www.romaeuropa.org/>

Francesca Fini: <https://www.francescafini.com/>

Fondazione Baruchello. Mostra Prove di R(i)esistenza:

<https://www.fondazionebaruchello.com/prove-di-riesistenza-ilaria-conti>.

Compagnia San Paolo, progetto ORA! compagniadisanpaolo.it

Collezione Farnesina: <https://collezionefarnesina.esteri.it/collezionefarnesina/it/>

Spazio Chirale: <https://www.chirale.it/>

Istat: <https://www.istat.it/it/dati-analisi-e-prodotti/contenuti-interattivi/soglia-di-poverta>

INSOR ((Istituto Nazionale di Sociologia Rurale) <http://www.insor.eu/>

Geminoidi: <http://www.geminoid.jp/en/index.html>

Marco Casagrande, pagina web: <http://casagrandetext.blogspot.it/2013/10/third-generation-city.html>

Biografia dell'autore/ Author's biography

Giorgio Cipolletta è artista transdisciplinare e studioso di cultura digitale, estetica dei nuovi media e semiologia del corpo. Nel 2012 ha conseguito il dottorato in Teoria dell'Informazione e della Comunicazione. Da sette anni è professore a contratto per il Laboratorio di Fotografia e Nuove Tecnologie Visuali presso l'Università di Macerata. Nel 2011 è stato visiting student presso lo ZKM, Centro per l'arte e le tecnologie dei media di Karlsruhe. Inoltre è membro della redazione di NoemaLab / Mediaversi / Riviste di Scienze sociali / Arshake. Ha pubblicato su molte riviste accademiche (Flusser Studies, Heteroglossia, Futuri). Il suo primo libro è *Passages metrocorporei. Per un'estetica della transizione*, eum, Macerata 2014. Inoltre è membro del comitato scientifico di Art*Science e Poesia e Narrativa per eum (edizioni Università di Macerata). Ha vinto molti premi internazionali di poesia. Ha partecipato anche a numerose mostre nazionali con installazioni multimediali e performance (*Corpus 2012; Chaos 2013; Bookquake 2017; Suoni dal sisma. Paesaggi sonori / Ibridismi / ClimaX, 2018, Rendere a vuoto, 2019*).

Giorgio Cipolletta is a transdisciplinary artist and scholar of digital culture, new media aesthetics and semiology of the body. In 2012 he received his PhD in Information and Communication Theory. Since seven years he is adjunct professor for the Laboratory of Photography and New Visual Technologies at the University of Macerata. In 2011 he has been visiting student at ZKM, Center for Art and Media Technologies in Karlsruhe. He is also a member of the editorial board of NoemaLab / Mediaversi / Social Science Journals / Arshake. He has published in many academic journals (Flusser Studies, Heteroglossia, Futuri). His first book is *Metrobodily Passages. For an aesthetics of transition*, eum, Macerata 2014. He is also a member of the scientific committee of Art*Science and Poetry and Narrative for eum (University of Macerata editions). He has won many international poetry awards. He has also participated in numerous national exhibitions with multimedia installations and performances (*Corpus 2012; Chaos 2013; Bookquake 2017; Sound from the Earthquake. Soundscapes / Hybridisms / ClimaX, 2018, Making Vacuum, 2019*).

Articolo sottoposto a double-blind peer review

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

Ilenia Caleo

Performer, attivista, ricercatrice presso Università IUAV (Venezia)

Abstract

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

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

Parole chiave/Key Words

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

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

Performance e capacità istituyente

Non abbiamo bisogno di nuova arte, ma di nuove istituzioni, dichiara Coco Fusco¹ nell'ottobre del 2020 quando, in piena tempesta Black Lives Matter, ci si inizia ad accorgere che le istituzioni artistiche – musei, biennali, festival, teatri, centri culturali – continuano a essere, nonostante le dichiarazioni di intenti, spazi di riproduzione di un sapere bianco, eurocentrico e patriarcale.

Vorrei guardare alla relazione tra arte e attivismo politico attraverso una lente che apra sulle pratiche istituyente, perché ritengo possa rendere conto della dimensione estetica e della dimensione politica come forze interrelate, intra-agenti, che si co-istituiscono mutualmente in un moto continuo di sperimentazione materiale. Quando la riappropriazione delle istituzioni dell'arte è pensata e compiuta in continuità con le pratiche artistiche, interviene un diverso coinvolgimento dellx artistx, che sono implicate in un processo di soggettivazione, e non di mero impegno o partecipazione. Non si tratta di prendere posizione su qualcosa che accade altrove o ad altrx, ma di mettere in gioco e riprogettare la propria biografia, le condizioni materiali, i sistemi relazionali e produttivi, le economie multiple, operando continui passaggi di scala – dal personale al politico, dalle singolarità a ciò che possiamo definire *transindividuale*². L'arte si riconfigura dunque come spazio di immaginazione radicale, capace di ripensare anche lo statuto delle istituzioni, artistiche e non³, oltre che della creazione, delle estetiche, dei linguaggi.

Con Deleuze di *Istinti e istituzioni*, possiamo descrivere le istituzioni come espressione della potenza immaginativa e della creatività sociale, luoghi in cui tendenze e desideri riescono ad avere incidenza sul reale⁴, e in cui il mondo diventa *disponibile* come spazio per l'azione. Così sostiene Sara Ahmed, che fornisce una prospettiva femminista del rapporto tra spazialità, agire e (dal mio punto di vista) istituzioni, in cui la dimensione

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

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

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

⁴ G. Deleuze, *Istinti e istituzioni* (1955), Mimesis, Milano 2014.

corporea è determinante: ciò con cui entriamo in contatto ci modella⁵. Questa disponibilità allo spazio per l'azione non è uniformemente distribuita: non tutti i corpi e i soggetti possono accedere allo stesso modo, o hanno a disposizione le stesse forze, temporalità, materialità. La *disposizione* differisce da corpo a corpo, definita da vicinanza o lontananza da questo spazio di possibilità, attraversata da disuguaglianze. Le pratiche istituenti generano sistemi di prossimità, in cui linguaggi, esperienze, saperi, abitudini, posture si riproducono, e in cui variazione e codificazione sono continuamente in gioco. Oltre che nelle estetiche e nelle prassi poetiche, è nella capacità di mettere al mondo nuove performance politiche e corporee che scrittura e composizione dispiegano pienamente le proprie potenzialità, tali da mettere in discussione il *framework* esistente. Gesto, corpo, spazio pubblico, come sequenza generativa, dunque coreografica, ma anche politica.

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

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

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

⁶ V. Graziano, *Recreation at Stake* in A. Vujanovic, L. A. Piazza (eds.), *A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary Europe*, b_books, Berlin 2019, p. 27.

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

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

le pratiche improvvisate, amatoriali, informali, non ufficiali, autonome, militanti, non istituzionali, autorganizzate: tutto il lavoro prodotto e messo in circolazione nell’ombra del mondo dell’arte formale, alcune delle quali si potrebbe dire che emulino la materia oscura culturale rifiutando la richiesta di visibilità del mondo dell’arte, mentre la maggior parte delle quali non ha altra scelta che essere invisibile⁷.

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

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

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

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

Pratiche di immaginazione radicale

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

Come scrive bell hooks nelle sue fondamentali riflessioni sulla necessità di decolonizzare le narrazioni e le rappresentazioni e sulla centralità strategica delle formazioni culturali, il linguaggio è un luogo di lotta⁸.

Seguendo questa indicazione, si aprono due possibili piste. Nella prima, si tratta di indagare i processi artistici che mettono al centro la sperimentazione dei linguaggi e l'immaginazione del sensibile, che mettono al mondo il mondo ogni volta daccapo. La messa a tema, già dichiarava Carla Lonzi nel *Secondo Manifesto di Rivolta femminile* del 1977, compiendo la cesura originaria tra femminismo e arte in Italia, non è criterio sufficiente per valutare la consistenza politica di un'azione artistica (o politica). Anzi, tutt'altro: «più ti occupi della donna e più mi sei estranea». È una dichiarazione radicale e definitiva – dislocata sul piano delle estetiche – che taglia i ponti con tutta una tradizione dell'arte politica che tematizza e argomenta, racconta e rappresenta, senza intaccare canoni e grammatiche esistenti. L'arte esprime parte della sua potenza nella capacità di fare mondo – con Rancière, di spalancare una nuova partizione del sensibile: «atti estetici intesi come configurazioni dell'esperienza capaci di far sorgere nuovi modi di sentire e di indurre nuove forme di soggettività politica»⁹. In questa direzione, il linguaggio è da considerarsi una delle istituzioni dell'organizzazione sociale, già a partire da Hume che teorizza la mobilità e capacità evolutiva degli istituti sociali frutto di convenzioni storicamente e culturalmente determinate. Natura e artificio si configurano in una dinamica bidirezionale, co-implicandosi, modellandosi a vicenda, un tema su cui il pensiero femminista ha scavato e continua a scavare strade inedite e generative¹⁰. Così rapporti sociali cristallizzati vengono naturalizzati, come accade alla relazione tra sessi e all'istituzione del binarismo eteronormativo, ma – con Butler – possono anche essere

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

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

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

sovertiti in ogni momento¹¹. Si tratta di interrompere la ripetizione della performance e dei repertori dati per aprire alla potenzialità istituyente e di riscrittura che il performativo rende manifesta. È in questi nessi, e all'incrocio produttivo di questi dibattiti che si apre all'idea di *fictional institutions*. Da intendere nel doppio verso, nel senso del carattere convenzionale e artificiale delle istituzioni, che sono perciò da considerarsi delle *finzioni*, narrazioni che possono essere sempre riscritte daccapo. Ma anche – così Blanga-Gubbay e Piazza – come terreno di possibile falsificazione e invenzione, che sconfinava con l'esercizio dell'arte: si indaga qui la possibilità che le istituzioni inventate, così come gli atti estetici, possano impattare la realtà con effetti trasformativi. Al tempo stesso, le istituzioni di finzione sortiscono l'effetto di sgretolare e appannare la presunta solidità delle istituzioni esistenti: «non rivendicano una loro propria realtà, ma piuttosto trasportano l'idea stessa di istituzionalità come nel regno della finzione»¹².

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

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

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

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

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

Mi interessa – a dieci anni di distanza e in una fase politico-sociale completamente mutata, ma di nuovo oggi sull'orlo di una crisi che colpirà con durezza – la possibilità di costruire genealogie ramificate. Genealogie multiple che servono a tracciare fili tra alcune esperienze-snodò dagli anni Novanta a oggi, che hanno segnato e riconfigurato lo spazio politico e i linguaggi dell'attivismo artistico in Italia. Con uno sguardo strabico e cronologicamente rovesciato, guarderò all'esperienza del Tpo attraverso una prospettiva che prende corpo dall'esperienza del Teatro Valle Occupato, Macao, L'Asilo, rileggendo e riaprendo domande alla luce delle urgenze politiche del presente. Mantenere vive queste storie, e giocare a inventare sempre nuove connessioni – più che un'analisi storica – è un esercizio di prefigurazione¹³ lanciato verso il futuro. Mettersi in intimità, direbbe Haraway, con temporalità e storie altre, come pratica di immaginazione e di pensiero.

2011 – Teatro Valle Occupato / Macao / L'Asilo

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

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

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

Al momento dell'occupazione temporanea del cinema Metropolitan a Roma nel gennaio 2011 (chiuso e trasformato in un centro commerciale) e poi del Teatro Valle l'11 giugno, le attiviste si definiranno lavoratrici intermittenziali e precarie della cultura¹⁴. Seguiranno l'occupazione dell'Asilo a Napoli e del grattacielo di Torre Galfa e di Macao a Milano, e poi altre occupazioni in tutto il territorio nazionale¹⁵ – azioni che sono il frutto di una politica delle relazioni già attiva, un fare e pensare insieme federativo, un tessuto connettivo che è inizialmente favorito proprio dalla natura nomade e mobile delle lavoratrici dell'arte e dello spettacolo, che non sono quasi mai radicati definitivamente, che lavorano in diversi luoghi e contesti, che cambiano frequentemente datori di lavoro e che spesso si conoscono tra loro. Di questa cartografia fanno parte le esperienze-sorelle del Sale Docks di Venezia e dell'Angelo Mai a Roma che, pur nate precedentemente, condividono posture e desideri. Una rete composta di nodi talvolta effimeri ed eterogenei, instabile eppure in ebollizione, di spazi ma anche di micropolitiche territoriali, gruppi, soggettività sparse.

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

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

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

Della ricchezza generativa delle lotte del mondo culturale vorrei qui mettere a fuoco un nodo in particolare: l'innesto tra il processo di soggettivazione del precariato artistico, che cerca proprie forme di autorganizzazione e di presa di parola trovando alleanze e ispirazione in altre sacche di precarietà culturale (e non), e le molte lotte sparse sui commons, dall'acqua pubblica ai territori danneggiati del Meridione, alla No Tav in Val Susa arrivando ai commons digitali. È un doppio movimento, che consente alle lotte del lavoro artistico da un lato di fuoriuscire dal corporativismo, dentro cui spesso si trincerano nel bisogno di riconoscimento della propria eccezionalità, e dall'altro di aprire una prospettiva sui beni comuni *produttivi*, intesi non solo come modello alternativo di gestione delle *risorse* primarie, ma come autogoverno diretto del *lavoro* in forma collettiva e disseminata. In questo groviglio, il tema delle nuove istituzioni diviene strumento e pratica innovativa dell'attivismo artistico, generando modelli, prototipi, sperimentazioni già in atto di possibili sistemi produttivi. Moltissime sono sperimentazioni: permanenze¹⁶, scuole di formazione per le maestranze, autoinchieste¹⁷, tavoli collettivi di gestione artistica, scrittura partecipata di nuovi statuti, forme di reddito e di economie informali e circolari, utilizzo di moneta comune¹⁸, collaborazione con le università e decentramento di attività di ricerca fuori dall'accademia, seminari di autoformazione, progetti di scritture collettive e nuove dramaturgie, creazioni di progetti artistici, performativi, musicali, visivi, editoriali, curatoriali. È questo il terreno, come sottolinea Giuseppe Allegri, su cui si attiva un uso creativo e minore del diritto comune, attraverso istituzioni non statuali dove

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

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

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

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

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

Il 6 novembre 1995 i Teatranti Occupanti, sigla che raccoglie giovani compagnie di ricerca²⁰, occupano il teatro dell’Accademia di Belle Arti in via Irnerio 54/c a Bologna, chiuso da una trentina d’anni: «Da adesso ogni possibilità è aperta, se lo si desidera»²¹. Desiderio e soggettività sono i primi elementi che mi interessa mettere in luce, perché è in questi anni che si inizia a tematizzare e riconoscere – anche se ancora non si usava questo termine – la questione della precarietà del mondo artistico. La soggettività che prende corpo in questa occupazione è varia e multiforme: studenti, tecnici, artist^ provenienti da varie discipline, performer, artist^ visiv^, videomaker, musicist^, coreografe, grafiche/i, autocostruttori, scenografi, curatrici, tecnici del suono, cybernauti. Spesso, con quella postura in-disciplinata tipica delle controculture degli anni Novanta, si è più di una cosa simultaneamente. La scelta di nominarsi “teatranti”, e non “artisti/e” restituisce il senso della complessità dei ruoli e delle funzioni, rifiutando l’idea che l’artista sia separata/o dall’ecosistema ambientale. La compagnia del resto è già (storicamente) un piccolo nucleo, un’identità collettiva nomade, un’effimera istituzione momentanea. Qui si mette a disposizione anche come prima infrastruttura di organizzazione politica: al momento dell’occupazione, il coordinamento delle compagnie si scioglierà configurando

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

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

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

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

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

Il tentativo di tenere insieme la sperimentazione politica e la sperimentazione artistica ha generato pratiche innovative su entrambi i fronti: innanzitutto verso il mondo artistico, in cui la prassi dominante dei gruppi e delle compagnie era certo frequentare e utilizzare spazi e contesti informali, indipendenti o occupati, ma per lo più senza determinarne le prospettive politiche. Seppure i circuiti indipendenti consolidati negli anni Ottanta e Novanta (nelle arti live, ma anche nella musica e nell’editoria, basti pensare a etichette, riviste e fanzine indipendenti) fossero larghi, interconnessi e molto popolati, la scena sperimentale continuava a dipendere dai sistemi più istituzionali. Si tenta dunque al Tpo una strada di forte autonomia, che partendo dalle proprie condizioni materiali, economiche e produttive apre un percorso di soggettivazione: «ha contribuito a sviluppare competenze specifiche rispetto all’utilizzo dei mezzi tecnici e artistici»²² (1997). Le questioni del lavoro culturale e immateriale e di una soggettività precaria diventeranno centrali nelle lotte degli anni successivi, dalle manifestazioni della MayDay (2001) e di San Precario (2004) alle lotte degli *intermittens* francesi (con l’emersione nel 2003²³, e i

²² Da un documento del Tpo del 1997, disponibile nell’archivio di movimento di Grafton9, in parte digitalizzato: https://grafton9.net/webarchive/tpo-2000/index.htm?fbclid=IwAR1D0pYwI4T-ya-PhvKSR-GjGPTIPNreSmdAwreCuw9bsPQrV-wf_1kzNAs

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

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

Innovativa anche nei confronti degli spazi politici, nei quali l'attività culturale è stata sempre percepita come un'attività collaterale di programmazione, piuttosto che come un campo di lotta e uno spazio di autorganizzazione della manodopera culturale. Nell'esperienza del Tpo l'attivismo si esprime anche attraverso le scelte estetiche, la sperimentazione di nuovi linguaggi, le nuove pratiche produttive e cooperative. Non a caso sceglierà di autonominarsi come "teatro occupato", piuttosto che come centro sociale, proprio per segnare una discontinuità di approccio alla materialità del lavoro culturale²⁴. È un lavoro di immaginazione politica, oltre che di invenzione artistica – non a caso, il Tpo sarà humus di altre due esperienze snodo delle lotte degli anni successivi: la nascita del nodo bolognese di Indymedia e del Sexyshock (2001), spazio femminista e di pink-queer attivismo.

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

Dark Matter (2). Tra le pieghe

L'analisi critica sulle arti live ci dota di un punto di osservazione privilegiato da cui leggere le trasformazioni del lavoro contemporaneo nel quadro neoliberista – è infatti proprio l'attività senza opera, *improduttiva*, performativa, a diventare il paradigma della produzione nell'economia post-fordista, come mette in luce Virno nel suo testo seminale *Grammatica della moltitudine*²⁵. Ed è a mio avviso proprio questo tratto altresì che oggi colloca l'arte, e in particolare le *live arts*, in un'intima prossimità con il capitalismo che dobbiamo saper guardare²⁶. Prossimità che si nasconde tra le pieghe di un'estetizzazione

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

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

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

del politico che ogni forma di attivismo artistico deve interrogare e mettere in crisi. Anche il progressivo venire meno del confine tra artista e attivista è talvolta quasi incoraggiato dalle istituzioni e dal mercato dell'arte, e rivela peculiari tratti di ambiguità. Nella società della performance, tale indistinzione si accompagna alla richiesta di essere sempre più performativi, sempre più coinvolti: l'artista deve poter essere l'imprenditore/imprenditrice di se stessa²⁷. Così, la politica diventa lavoro, e viceversa, come rileva lucidamente Virno²⁸ già nel 2001, la creatività si tramuta in skills manageriali del sé, in un'indistinzione sempre più opaca tra tempi di vita e tempi di lavoro. È quella che Hito Steyerl chiama un'economia della presenza, che diviene anche misura di efficienza e del valore dell'attività sociale messa al lavoro:

oltre a produrre opere, oggi gli artisti [...] devono dedicarsi a molti servizi accessori che sembrano diventare via via l'aspetto più importante del loro lavoro: il momento delle domande è più importante della proiezione, la lettura dal vivo è più importante del testo, l'incontro con l'artista è più significativo di quello con l'opera; per non parlare del proliferare di formati paraccademici e socialmediatici che moltiplicano i modi in cui si spera di poter recapitare al pubblico una presenza non alienata. L'artista deve essere presente, come suggerisce il titolo della performance di Marina Abramovic²⁹.

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

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

²⁸ P. Virno, *Grammatica della moltitudine*, cit.

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

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

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

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

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

ni dopo l'attacco di Daesh a Kobanê, le istituzioni artistiche potrebbero mobilitare i mezzi a disposizione e le infrastrutture, materiali e relazionali. Immaginiamo la saturazione di funzioni amministrative proprie di un'istituzione, così da moltiplicare protocolli, autorizzazioni, visti di studio, attività certificate di formazione, e così via³¹.

È questo senz'altro un piano di lotta che potrà essere attivato e sollecitato da artistx e lavorat^ della cultura nei prossimi anni, e la cui capacità di generare conflitto, e non spazi addomesticati al mercato dell'arte, sarà un indicatore. Occupare – materialmente e simbolicamente – il terreno delle istituzioni ha un significato molto diverso dall'istituzionalizzare spazi anomali o dalla riproduzione mimetica di istituzioni esistenti; una differenza che passa appunto dalla trasformazione dello spazio politico e dalla «ri-configurazione performativa delle istituzioni come infinito e non determinato sito di conflitto»³². Ancora, attraverso l'ecosistema relazionale creato da Institute for Radical Imagination, *fictional institution* di cui fanno parte anche Macao, Sale Docks e L'Asilo, è stato possibile ingaggiare il Museo di Reina Sofia, prestigiosa istituzione artistica spagnola, a far parte di una rete che supporta l'azione di artisti/attivisti impegnati in battaglia per il reddito incondizionato³³. È questa capacità di diversificare e ibridare livelli e azioni diverse un segno dell'intelligenza delle lotte, che sanno muoversi simultaneamente su più piani con strategie differenti. Inventare e dare corpo a nuove istituzioni autonome del comune e, al tempo stesso, hackerare laddove è possibile le istituzioni esistenti, creando mostruosi assemblaggi e navigando tra gli interstizi e, come funghi reticolari³⁴, prosperare tra le crepe. Pratiche post-antropocentriche per soggettività transcorporee a venire.

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

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

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

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

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



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



Fig. 02. Teatro Polivalente Occupato, 1995



Fig. 03. Teatro Polivalente Occupato



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



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



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

Riferimenti Bibliografici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sitografia

<https://www.precaria.org>

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

<https://milanoinmovimento.com>

<https://grafton9.net>

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

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

Biografia dell'autore / Author biography

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

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

Articolo sottoposto a double-blind peer review

La lotta per l'arte: politica, attivismo e felicità

Simonetta Fadda

Accademia di Belle Arti di Brera, Milano / Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, Milano

Abstract

Nel bene e nel male, l'arte ha sempre ricadute politiche, ma il legame tra etica ed estetica è spesso scomodo. Nel tempo sono state elaborate strategie raffinatissime per neutralizzarne le potenzialità emancipatorie. L'analisi parte da lontano, dalla "Lotta per l'arte" svoltasi in Germania alla fine degli anni Venti e dalle azioni del GAAG Guerilla Art Action Group, portate avanti dal 1969 in poi, per approdare al presente che ha visto azioni di protesta prendere forma e propagarsi proprio perché costruite intorno a comunicazioni artistiche potenti, come la performance *Un violador en tu camino* che dal Cile ha fatto il giro del mondo.

For better or worse, art always has political repercussions, yet the link between ethics and aesthetics is often uncomfortable. Over time, highly refined strategies have been developed to neutralize its emancipatory potential. The analysis starts from afar, from the "Fight for art" which took place in Germany at the end of the 1920s and from the actions of the GAAG Guerilla Art Action Group, carried out from 1969 onwards, to arrive at the present that has seen protest actions take shape and spread precisely because they are built around powerful artistic communications, such as the performance *Un violador en tu camino*, which from Chile travelled around the world.

Parole chiave/Key Words

Arte contemporanea; teoria critica; femminismo; attivismo; performance; teatro di strada.

Contemporary Arts; Critical Theory; Feminism, Artivism; Performance Art; Street Theatre.

La questione del rapporto tra arte e politica, che ci riporta sia al dibattito nato in seno alle avanguardie russe all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, sia alle utopie degli anni Sessanta-Settanta, quando gli artisti erano dichiaratamente anche attivisti politici, è tornata centrale nel momento in cui sulla scena artistica internazionale si è affacciata una nuova forma di "arte impegnata" «decisamente diversa dall'arte critica degli scorsi decenni»¹, come afferma Boris Groys. La sua novità consiste nel fatto che non si prefigge soltanto di dare una fisionomia estetica alla critica del sistema e del mercato dell'arte, come faceva l'arte impegnata degli anni Sessanta-Settanta del Novecento. Non è nemmeno lo specchio distorto di una realtà letta attraverso le sue contraddizioni, come si può affermare a proposito dell'arte moderna e contemporanea in generale. Questo nuovo attivismo artistico agisce per lo più all'esterno del mondo dell'arte propriamente detto per conseguire degli obiettivi concreti nell'ambito sociale, ma anche se la sua azione si svolge fuori dal mondo dell'arte, le sue azioni valgono come arte tout court: «Gli artisti attivisti vogliono essere utili, vogliono cambiare il mondo, vogliono renderlo un posto migliore, ma allo stesso tempo non vogliono smettere di fare gli artisti»², precisa Groys. È questa nuova centralità dell'arte, che si rivela capace di produrre mobilitazione e di essere al contempo strumento materiale per nuove pratiche sociali, a riproporre sotto una nuova luce il problema del rapporto tra arte e politica. Va detto che dal modernismo (1890-1910) in avanti, l'arte si confronta comunque col mondo industrializzato e dialoga con la società di massa – e già questo si rivela un'apertura politica in senso lato. In alcuni casi l'arte funziona da apripista, dando voce ad aspettative e desideri già presenti nel mondo, ma ancora inespressi, riuscendo a farli emergere sulla scena sociale³. Oppure, semplice-

¹ B. Groys, *On Art Activism*, in «e-flux journal» #56, giugno 2014, p. 1 (traduzione dell'autrice), <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism> (ultimo accesso 28/1/2021).

² *Ibidem* (traduzione dell'autrice).

³ Come nel caso del video, che viene "praticato" da artisti come Nam June Paik e Wolf Vostell ben prima del suo lancio sul mercato come tecnologia amatoriale (1965-1972). Le loro opere d'arte del periodo 1959-1964 prefigurano il desiderio diffuso tra i telespettatori, ma privo di voce, di gestire in proprio e dal basso l'evento televisivo (cfr. S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Meltemi, Milano 2017). Tale desiderio potrà compiersi davvero solo negli anni Ottanta del Novecento, con l'arrivo del sistema VHS che abbassa i costi e garantisce una capillarità di diffusione dei prodotti (l'armamentario tecnologico di base – videoregistratore e telecamera – si uniforma in tutto il mondo e nasce il circuito dell'Home Video, con la possibilità di acquisto o noleggio di

mente, indica prospettive estetiche che a prima vista appaiono improbabili, ma che presto o tardi s'impongono comunque anche nella quotidianità più ordinaria, apparentemente estranea all'arte⁴.

L'arte moderna e contemporanea manifesta la sua politicità in senso generico, anche quando le opere si presentano come "semplice" rappresentazione dei valori estetici, sociali ed economici dominanti. Spesso tale messa in scena, infatti, vale come denuncia, o messa alla berlina in senso ironico. L'esistente è messo in discussione grazie al fatto che «l'arte moderna e contemporanea ci permette di guardare il periodo nel quale viviamo dalla prospettiva della sua fine»⁵. In altri termini, lo *status quo* è espresso attraverso un distanziamento che permette di valutarlo in senso critico: «sembra che l'arte accetti la realtà così com'è, che approvi lo *status quo*. Invece, lo accetta per metterne in evidenza le disfunzionalità, per far emergere il fatto che è sbagliato in partenza»⁶, osserva ancora Groys. Per capire meglio quest'apertura sull'abisso che si nasconde tra le pieghe delle opere d'arte moderna e contemporanea, anche quelle più conciliatrici, possiamo pensare alle sculture iperrealiste di Duane Hanson (Fig. 01).

Sembrano riproduzioni spassionate dell'opulenza dell'*american way of life*, ma il senso di vuoto che affiora impercettibilmente sui volti inespressivi dei personaggi ritratti restituisce allo spettatore una sensazione inquietante di mancanza di felicità. Alla fine, quel benessere messo in scena in modo così dettagliato si trasforma nell'immagine di una nuova schiavitù economica, quella della coazione al consumo tipica della società contemporanea. Quella che sembrava un'innocua celebrazione, si rovescia in una feroce critica che lascia l'amaro in bocca.

film su videocassetta), per trasformarsi in una forma di comunicazione condivisa a tutti i livelli circa vent'anni dopo, col Web 2.0 e lo smartphone.

⁴ Come l'arte cinetica, che nasce già a inizio Novecento con le *Rotative Plaques* di Duchamp (1920), il *Modulatore di luce e spazio* di Moholy Nagy (1922-30) e le *Macchine inutili* di Munari (1930 in avanti), ma che diventa un movimento artistico vero e proprio, diffuso in Europa e negli Stati Uniti, solo negli anni Sessanta. A quel punto, il gusto *optical* invade la moda e l'oggettistica di consumo, caratterizzandosi come stile perfetto per un mondo che ha saputo superare i propri confini (allunaggio 1969) e proiettare il futuro nel proprio presente.

⁵ B. Groys, *op. cit.*, p. 10, (traduzione dell'autrice).

⁶ *Ibidem* (traduzione dell'autrice).



Fig. 01. Duane Hanson, *Turista II*, 1988

Tuttavia, non è sempre detto che l'arte moderna e contemporanea abbia comunque uno sguardo volto a suscitare perplessità, se non vero e proprio biasimo. Non è automatico che le sue intenzioni politiche siano di critica verso lo *status quo*. A volte, la rappresentazione del mondo esistente non è altro che una forma di adesione estrema al sistema sociale ed economico operante, esaltato – contraddizioni comprese – proprio perché ipostatizzato in un'opera d'arte. Anche se non è dichiarato apertamente, persino questo è un programma politico preciso. La sua efficacia spesso è straordinaria perché riesce a rivestire quel sistema di un'allure che abbaglia in particolar modo chi, nella realtà, è messo ai margini proprio dalle sue forme di organizzazione. Chi, per parafrasare Simone Weil, pur non potendo cogliere le promesse di quel sistema, s'illude che esse siano già realizzate per lui⁷.

Come fa *Rabbit* (Fig. 02), il celebre coniglietto creato da Jeff Koons nel 1986, con la sua apparente frivolezza che richiama le iconografie legate all'infanzia. L'acciaio di cui è fatto ricorda in modo allusivo l'argento e il miraggio del benessere a tutti i costi. Contemporaneamente, la sua riflessività fomenta il narcisismo e lo legittima come unica forma di

⁷ Queste le parole di Simone Weil: «Il vincitore vive il proprio sogno, il vinto vive il sogno altrui», S.Weil, *Venezia salva* (a c. di C. Campo), Adelphi, Milano 1987, p. 58.

felicità auspicabile. La sua levigatezza produce la rassicurante sensazione che i disequilibri economici e sociali in fondo non esistano, oppure che non siano così importanti, perché sarebbero sostanzialmente necessari alla realizzazione della ricchezza. In pratica, quest'opera non fa altro che esaltare lo *status quo*, presentato come meraviglioso e unico mondo possibile. È un potente monumento al capitalismo, perché alimenta le lusinghe del lusso sia per chi quel lusso lo gode, sia per chi quel lusso non sa proprio cosa sia. Così facendo, propone la mancanza di alternative al sistema esistente come massimo fine in sé.



Fig. 02. Jeff Koons, *Rabbit*, 1986.

Koons, che nel proprio lavoro gioca sapientemente sulle contraddizioni della società contemporanea, è del tutto consapevole dei significati messi in campo dalle sue opere. Sa perfettamente che «l'astrazione e il lusso sono i cani da guardia della classe dominante»⁸ e nel suo lavoro fa in modo che questi due elementi siano sempre intimamente connessi. Qui sta il segreto del suo successo. Come osserva Tatiana Bazzichelli, «gli artisti lavorano per trasformare il proprio lavoro in un affare vantaggioso. In questo modo, innovando l'arte, innovano anche il mercato dell'arte»⁹ e Koons, che ha un passato da broker finanzia-

⁸ J. Koons, *From Full Fathom Five*, in «Parkett» Vol. 19, p. 45, 1989 (traduzione dell'autrice).

⁹ T. Bazzichelli, *Networked Dsraption. Rethinking Oppositions in Art, Hactivism and the Business of Social Networking*, DARC Digital Aesthetics Research Center Aarhus University, Aarhus 2013, p. 202 (traduzione dell'autrice).

rio, non è da meno. Così, *Rabbit* appare come un innocente pupazzo stilizzato che sembra favorire la conciliazione, al punto che nei contesti dell'arte è acclamato come esempio di "democratizzazione" artistica, perché inclusivo (chiunque può specchiarsi nelle sue forme) e realizzato con un materiale povero (l'acciaio): «non è uno specchio per personaggi principeschi, ma per tutto il pubblico, perché riflette tutti noi e ci ingloba nel dramma in perenne cambiamento che si gioca davanti alla sua superficie. Questo totem ci comprende tutti quanti»¹⁰, scrive Joanna Szymkowiak nella scheda dell'asta di Christie's del 2019, in cui l'opera fu battuta per la cifra record di 91 milioni di dollari e rotti.

Inizia a essere più chiaro perché a un certo punto sia nata l'esigenza di un termine come "artivismo" per distinguere le pratiche che escono dagli spazi autoriflessivi dell'arte riconosciuta come tale, nell'intento di creare situazioni emancipatorie nella società. Sono operazioni di «political design», secondo l'efficace definizione di Boris Groys¹¹, che cercano di «portare nel mondo non solo qualcosa di nuovo, ma anche qualcosa di migliore – qualcosa che funzioni meglio, che sia più bello e più attraente da vedere»¹². Era necessario sottolineare la distanza tra quest'arte che è una forma progressiva di progettualità politica – dichiarata e responsabile – rispetto all'arte che invece non cerca l'emancipazione del proprio pubblico, ma tende piuttosto a mistificare i suoi desideri, a costruire delle false identità. L'arte che aderisce idealmente ai meccanismi di potere vigenti, e in questo modo occulta le disfunzionalità dell'esistente. Quella in cui la rappresentazione della realtà non corrisponde a ciò che si vive realmente nella società, ma alla sua mitizzazione. Quella che riesce a smaterializzare le istanze sociali concrete, perché le presenta come se fossero *già superate*.

L'esempio più radicale di questo utilizzo politico al negativo dell'arte, per nascondere le problematiche reali della società e, contemporaneamente, creare una falsa coscienza collettiva, fu la massiccia operazione di propaganda ideologica messa in pratica dal nazismo in Germania. Le immagini sono più efficaci delle parole per suscitare coesione, creare

¹⁰ J. Szymkowiak, scheda per il lotto 15 B (*Rabbit*, by Jeff Koons), 2019/Live Auction 16977 Post War and Contemporary Art Evening Sale, Christie's, (traduzione dell'autrice) <https://www.christies.com/en/lot/lot-6205139> (ultimo accesso 28/1/2021).

¹¹ B. Groys, *op. cit.*, p. 10 (traduzione dell'autrice).

¹² Ivi, p.12 (traduzione dell'autrice).

comunità, generare consenso. Lo sapevano anche i nazisti, che negli anni Venti utilizzarono fin da subito l'arte per guadagnarsi il consenso delle masse apolitiche, approfittando della "lotta per l'arte" (*Kampf um die Kunst*¹³) che si era creata nel mondo tedesco tra i fautori dell'arte moderna e i fautori di un ritorno all'arte ottocentesca. Un conflitto ideologico che fu gestito sapientemente dalla NSDAP, il partito nazionalsocialista dei lavoratori tedeschi, con l'obiettivo d'impadronirsi della coscienza di vasti gruppi sociali.

Dopo la Prima guerra mondiale, la massa dei tedeschi si era ritrovata in un mondo in cui non si riconosceva più. Il mito romantico nazionalista che aveva portato alla creazione del Reich nell'Ottocento, aveva anche causato il disastro della guerra, ma pochi lo avevano compreso. L'opinione diffusa era che la sconfitta bellica e la debolezza della Repubblica di Weimar fossero state una conseguenza diretta della rivoluzione socialista del 1918 e non del perdurare, con risultati sempre più catastrofici, dei rapporti di produzione e di proprietà dell'epoca guglielmina. Così, mentre l'arte moderna dava voce e forma all'alienazione che attanagliava la maggior parte dei tedeschi, i più, all'opposto, volevano un'arte che non rappresentasse quell'alienazione, ma che la occultasse. Per loro, l'arte moderna stava contribuendo alla rovina politica ed economica della nazione perché paralizzava le forze vitali dello spirito tedesco che ancora esistevano, instillandovi angoscia, insensatezza, disordine. In questa visione, l'arte moderna aveva tradito la Germania, voltando le spalle alla missione nazionalista di cui si era invece fatta carico l'arte romantica. Il nazismo riuscì a imporsi ideologicamente proprio facendo leva su questa nostalgia di un modello d'identità forte e positiva, come quello che aveva saputo proporre il romanticismo ottocentesco.

Gli slogan artistici propugnati dai nazisti difendevano un'arte tradizionale e popolare (*völkisch*), di casa (*heimisch*), che appartenesse alla patria (*Heimat*). Erano autentiche parole d'ordine mutate dalla tradizione nazionalista del *Blut und Boden* (sangue e suolo), in cui il concetto stesso di popolo (*Volk*) si caricava di valori di tipo razziale. Fu proprio nell'ambito delle numerose associazioni di amatori dell'arte nate in quel periodo, orientate

¹³ L'espressione si trova in più punti dello studio di Berhold Hinz sull'arte nazista (cfr. B. Hinz, *L'arte del nazismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1975, pp. 25-44), ma all'epoca in Germania era usuale utilizzare l'espressione «lotta per...» per perorare la causa di una forma d'arte, cfr. p. es. il volume di Hans Richter, scritto nel periodo 1929-1939, *Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film* (*La lotta per il film. Per un film socialmente responsabile*), ripubblicato dalla Carl Hanser Verlag, München, nel 1975.

sia a sinistra, sia a destra, che si formò ideologicamente la base di massa del nazismo. Indipendentemente dagli schieramenti politici iniziali delle singole associazioni, i loro aderenti ebbero poi un ruolo importantissimo nella presa del potere nazista. Infatti, nel clima d'impegno artistico in cui si svolgeva l'attività di queste associazioni, le masse disorientate dall'esito della guerra e dalla perdurante crisi economica poterono crearsi un quadro d'identificazione in cui riconoscersi come soggetti sociali, dando espressione a un potenziale politico ancora latente, che in poco tempo il nazismo riuscì a sfruttare politicamente.

Berthold Hinz spiega che nel 1928 la NSDAP fondò il «Kampfbund für Deutsche Kultur (Lega per la lotta in difesa della cultura tedesca), mascherato come organizzazione culturale sovrapartitica, costruita [...] allo scopo di diffondere il pensiero nazionalsocialista in ambienti che in linea generale non possono essere raggiunti mediante raduni di massa»¹⁴. La mobilitazione di vasti strati apolitici in una lotta di tipo culturale, realizzata attraverso l'arte, permise la creazione di un nuovo mito estetico, sostanzialmente antirealistico e anacronistico, con la funzione di costruire una falsa identità di massa¹⁵. I nazisti diedero una soluzione estetica al problema dell'identità¹⁶. Alla domanda di simboli in cui potersi identificare, il nazismo rispose offrendo la propria ideologia come materializzazione di un mito, il mito della "germanicità"¹⁷. L'arte nazista, prodotta in Germania dopo la presa di potere della NSDAP e sotto i suoi auspici, è diametralmente diversa dall'arte moderna «degenerata»¹⁸ perché, a differenza di quest'ultima, colloca la realtà fuori dalla storia: «l'arte aveva dovuto rinunciare alla percezione della realtà a favore di un appello all'"eterna" verità dell'uomo lontano dal mondo e del suo "sostanziale" essere, che non

¹⁴ B. Hinz, *op. cit.*, p. 36. La frase contiene una citazione tratta da H. Brenner, *La politica culturale del nazismo*, Laterza, Bari 1965, p. 31.

¹⁵ Su quest'aspetto, cfr. P. Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico. Heidegger, l'arte e la politica*, il melangolo, Genova 1987.

¹⁶ In proposito cfr. anche W. Benjamin: «L'umanità che in Omero era uno spettacolo per gli dei dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestranazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un *godimento estetico di prim'ordine*» (corsivo mio), in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 48.

¹⁷ In particolare, sul mito della "germanicità", cfr. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Il mito nazi*, a cura di C. Angelino, il Melangolo, Genova 1992.

¹⁸ «*Entartete Kunst*» fu definita tutta l'arte moderna dai nazisti, che ripresero il concetto di degenerazione dal famoso testo di M. Nordau *Entartung*, uscito nel 1892.

poneva alla società nessuna richiesta d'identificazione»¹⁹. Per esempio, nella pittura nazista il lavoro è inteso come sforzo fisico che unisce esseri umani e animali. Libero da qualsiasi legame concreto, è simbolo di un principio, non di una situazione. In questo modo, «si dà a intendere che il lavoro e le sue condizioni, cioè le condizioni del lavoratore, sono costanti e immutabili, che il progresso è escluso dalla condizione sociale del lavoro, che la forza produttiva è ferma, che si lavorerà di *più* [come accadde davvero in Germania dopo l'avvento al potere del nazismo, N.d.A.], ma non *diversamente*»²⁰. Come si evince dal trittico *Operai, contadini e soldati* di Hans Schmitz-Wiedenbrück (Fig. 03)²¹, in cui a differenza dei soldati raffigurati «con un'esattezza che non risparmia il dettaglio [...], operai e contadini danno senz'altro l'impressione di personaggi non databili, sottratti a qualsiasi riferimento contemporaneo. Non corrisponde al livello delle condizioni produttive del tempo il fatto che un agricoltore vada all'abbeveratoio per così dire a braccetto col suo toro di razza, o che il minatore sia fornito del piccone, invece che della martellina»²².



Fig. 03. Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Operai, contadini e soldati*, 1941.

La tentazione di portare l'arte fuori dalla storia non appartiene certo all'attivismo, cui spesso è invece rimproverato proprio il contrario, cioè di essere troppo legato a situazioni o eventi particolari. Secondo i suoi detrattori, l'attivismo si lascerebbe "conta-

¹⁹ B. Hinz, *op. cit.*, pp. 165-166; in particolare, lo studioso descrive dettagliatamente opere e ideologia dell'arte promossa dal nazismo nei capp. III e IV, pp. 129-190.

²⁰ Ivi, p. 138.

²¹ Acquistato nel 1941 da Adolf Hitler per 30.000 marchi.

²² Ivi, pp. 137-138.

minare” da istanze contingenti e perciò transitorie, quindi estranee alle problematiche genuinamente estetiche. Le pratiche attiviste prenderebbero a pretesto l’arte per fare politica. Userebbero in modo strumentale l’estetica per forzarla in una direzione che non le apparterebbe e in questo modo non produrrebbero arte, ma cattiva politica.

In effetti, le pratiche attiviste tendono a uscire dai circuiti espositivi usuali, per portare l’arte in un altrove simbolico e produrre effetti concreti nello spazio sociale condiviso, in modo da evadere dall’autoreferenzialità del sistema dell’arte stesso. L’attivismo è inclusivo, si prefigge di sviluppare potenzialità di crescita positiva nel proprio pubblico e nella società in generale. Aspira a costruire nuovi mondi, o a prefigurarne l’arrivo. Coniuga il possibile al desiderabile, nel tentativo di concretizzare a livello sociale il risultato di questo connubio. Crea luoghi in cui la scena pubblica possa essere sempre più a misura delle relazioni, all’insegna della reciprocità, della condivisione e della consapevolezza.

Un esempio chiarissimo di contaminazione tra arte, politica attiva, immaginazione desiderante ed empowerment condiviso è la performance *Un violador en tu camino* (2019) creata dal collettivo Las Tesis di Valparaíso (Cile). Concepita per stimolare la mobilitazione collettiva intorno al problema globale della violenza sulle donne, il suo successo²³ è stato sensazionale, ben al di là di qualsiasi aspettativa. La sua fortuna dipende interamente dalla sapiente ricetta artistica creata da Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz e Sibila Sotomayor Van Rysseghem, che hanno saputo fondere rap e dance da discoteca con un formato da dimostrazione politica, ai limiti della parata circense. Le parole sono state riprese da un testo di Rita Segado, antropologa femminista argentino-brasiliana che insegna all’Università di Brasilia, i cui libri purtroppo non sono stati ancora tradotti in italiano²⁴. Las Tesis hanno opportunamente riadattato il testo originale, facendolo diventare un breve rap facilmente memorizzabile e altamente corrosivo²⁵, il cui impatto è enfatizzato dalla coreo-

²³ In rete è possibile visionare i video delle performance inscenate in tutto il mondo tra novembre e dicembre 2019, semplicemente digitando il titolo della performance, *Un violador en tu camino*.

²⁴ Il suo ultimo saggio è *Contrapedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires 2018.

²⁵ Ecco il testo della performance: «*El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves. El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves. Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. El violador eras tú. El violador eres tú. Son los pacos, los jueces, el Estado, el Presidente. El Estado*

grafia dell'azione performativa. La bellezza del risultato, che coniuga semplicità e incisività, ha determinato l'entusiasta adesione su scala mondiale. La performance (Fig. 04) è stata replicata in tutti i continenti (America del Sud e del Nord, Europa, India, Asia Minore, Africa del Nord, Australia), non senza casi di controreazioni repressive (in Turchia²⁶).



Fig. 04. Performance *Un violador en tu camino* a Santiago del Cile, 2019.

La linearità della coreografia ha addirittura ispirato interessanti variazioni sul tema come quella inscenata dalle Flamencas Feministas di Santiago del Chile, che l'hanno riadattata secondo i passi e la gestualità del flamenco²⁷. L'intensità estetica della performance va di pari

opresor es un macho violador. El Estado opresor es un macho violador. El violador eres tú. El violador eres tú. Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente vela tu amante carabiniere. El violador eres tú. El violador eres tú. El violador eres tú. El violador eres tú». Questa la libera traduzione italiana, adottata nelle manifestazioni che si sono svolte su tutto il territorio: «La colpa è del patriarcato, il braccio armato dello Stato. Dice che io sono il problema, giustificando il suo sistema. Il patriarcato punta il dito e ci giudica impunito. Il nostro castigo è la violenza che ora vivo. Il femminicidio. Impunità per l'assassino. È l'abuso. È lo stupro. E la colpa non è mia, né dentro casa, né per la via. E la colpa non è mia, né dentro casa, né per la via. E la colpa non è mia, né dentro casa, né per la via. E la colpa non è mia, né dentro casa, né per la via. L'assassino sei tu. Lo stupratore sei tu. Le guardie, i giudici, lo Stato, la Chiesa. E lo stato oppressore è un macho stupratore. E lo stato oppressore è un macho stupratore. E lo stato oppressore è un macho stupratore. E lo stato oppressore è un macho stupratore. L'assassino sei tu. Lo stupratore sei tu. L'assassino sei tu. Lo stupratore sei tu. Siamo il grido altissimo e feroce di tutte quelle donne che più non hanno voce».

²⁶ Sulla repressione della manifestazione da parte della polizia e sulle sue conseguenze cfr. l'articolo su «Internazionale» online *In Turchia le donne che si oppongono alla violenza finiscono in tribunale*, di Ceren Karlidag, <https://www.internazionale.it/notizie/ceren-karlidag/2020/11/25/turchia-femminicidi-justizia> (ultimo accesso 28/1/2021); qui il video della manifestazione interrotta dalla polizia: <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20191208/la-policia-de-estambul-carga-contra-el-himno-el-violador-eres-tu-7766896> (ultimo accesso 28/1/2021); in risposta alla repressione di piazza, le deputate dei partiti d'opposizione del CHP hanno inscenato la performance dentro il parlamento turco, l'intervento è visibile su questo video: <https://www.youtube.com/watch?v=wbEnWgSFLxY> (ultimo accesso 28/1/2021).

²⁷ Cfr. il video: <https://www.youtube.com/watch?v=7FNmfm183FU> (ultimo accesso 28/1/2021).

passo alla chiarezza del suo messaggio politico, ben compreso in tutto il mondo e tradotto in tutte le lingue. Tuttavia, nonostante la sua felicità artistica e la sua forza espressiva, l'azione ideata da Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz e Sibila Sotomayor Van Rysseghem (Fig. 05) nella sfera artistica internazionale non ha goduto della medesima, enorme attenzione che le è stata tributata in quella politica dalle femministe di tutto il mondo. Non dipende da una presunta estraneità del collettivo rispetto alla scena artistica, perché le componenti del gruppo sono artiste a tutti gli effetti, per formazione e per pratica quotidiana. In particolare, Paula è designer, Lea stilista, mentre Dafne e Sibila fanno e insegnano teatro. Hanno creato il collettivo circa tre anni fa con l'intento d'inventare nuove forme di presentazione per diffondere le teorie femministe (le "tesi" del loro nome). Così, ogni volta escogitano il formato performativo e multimediale più adatto. Unico criterio adottato, deve essere comunque «una forma semplice, diretta e di presa immediata»²⁸, per poter comunicare con un pubblico ampio e diversificato. Per questo motivo, le loro azioni non durano più di quindici minuti.



Fig. 05. Il collettivo Las Tesis, da sinistra: Paula Cometa Stange, Dafne Valdés Vargas, Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Lea Cáceres Díaz.

La prima, *El patriarcado del salario*, ispirata al saggio *Calibano e la strega* di Silvia Federici²⁹, è stata presentata a teatro, nelle accademie di belle arti e in alcuni festival. La seconda, *Un violador en tu camino*, invece, è stata pensata appositamente come azione di strada. La terza, *Manifiesto against Police Violence and State Repression*, è stata realizzata in piena

²⁸ Così si esprime Dafne Valdés Vargas nell'articolo di Paula Huenchumil *Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino'*, «Interferencia» online (traduzione dell'autrice), <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino> (ultimo accesso 28/1/2021).

²⁹ S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano 2015.

pandemia davanti a un commissariato di Valparaíso, ripresa in video e diffusa via web³⁰. Questa terza azione ha messo in luce il vero scandalo rappresentato da Las Tesis: sono artiste, sono performer, ma sono soprattutto attiviste politiche. Le loro azioni sono più assimilabili a quelle delle Pussy Riot, fatte di provocazioni altamente urticanti che investono direttamente la sfera sociale e lo spazio pubblico, che a quelle di Marina Abramovich, in cui sono messe in gioco simbologie che passano attraverso il corpo e le sue interrelazioni personali e collettive, ma che si svolgono comunque negli spazi protetti³¹ dell'arte. Infatti, il video della loro ultima uscita davanti al commissariato contiene in coda un comunicato pronunciato proprio da Nadya Tolokonnikova, la *front woman* della *punk band* russa, che ora si trova in Messico. I due gruppi hanno deciso di unire le proprie forze anche perché entrambi mescolano arte e politica in un amalgama nel quale è impossibile discernere quale dei due elementi sia il più importante. «Come le Pussy Riot, Las Tesis non pensano che l'arte sia uno specchio per riflettere la realtà, ma la vedono come un martello con cui modellare il mondo³²» dice Tolokonnikova³³, che spiega: «Nessuno dovrebbe essere soltanto uno spettatore passivo. 'Siamo artiste, non intrattenitrici' è sempre stato il motto delle Pussy Riot. Il collettivo cileno Las Tesis oggi ci mostra fino a che punto l'arte possa diventare popolare se si mobilita per cambiare il mondo e non per fare intrattenimento»³⁴.

³⁰ Il video è visibile all'interno dell'articolo di Irupé Tentorio, *La paradossale denuncia dei carabinieri contro Las Tesis*, pubblicato online su «Dinamo Press» il 22 giugno 2020: <https://www.dinamopress.it/news/la-paradossale-denuncia-dei-carabinieri-collettivo-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021); oppure su: https://www.youtube.com/watch?v=UPfcb9aTcl0&feature=emb_imp_woyt (ultimo accesso 28/1/2021).

³¹ L'arte è un territorio nel quale è permesso agire in modo diverso da come si agisce nello spazio pubblico condiviso. Così, spesso (anche se non sempre) gli spazi espositivi dell'arte, sia pubblici, sia privati, possono dare ospitalità a forme e situazioni sovversive o provocatorie, anche altamente distruttive che, se presentate all'esterno, verrebbero subito lette come aggressioni verso i valori condivisi e tutelati della società. Un esempio è il nudo "dal vivo", che è interdetto nello spazio pubblico e che è ammesso nello spazio espositivo (e qui penso alla celebre performance *Imponderabilia* di Abramovich e Ulay alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1977, nell'ambito della *Settimana della Performance*, cfr. il volume *La performance. Bologna 1977*, edizioni MamBO 2017, copia anastatica del catalogo originale).

³² La frase: «L'arte non è uno specchio con cui riflettere la realtà, ma il martello con cui forgiarla» è alternativamente attribuita a Vladimir Majakowskij e a Bertolt Brecht. Lascio aperta l'attribuzione, non avendo trovato fonti attendibili cui riferirmi.

³³ Dall'intervista a Nadya Tolokonnikova, *Pussy Riot and Chilean group join forces against state repression*, «The Guardian» online (traduzione dell'autrice), <https://www.theguardian.com/world/2020/may/29/pussy-riot-lastesis-chilean-group-release-manifesto-against-state-repression> (ultimo accesso 28/1/2021).

³⁴ N. Tolokonnikova, *The 100 Most Influential People of 2020: Las Tesis*, in «Times» online, (traduzione dell'autrice), <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

La differenza tra arte e intrattenimento messa in evidenza dalla cantante/attivista russa, con la forza politica derivante dalla presa di posizione a favore dell'arte e contro l'intrattenimento, non rappresenta soltanto il nucleo fondamentale da cui muovono le pratiche artiviste, ma è anche l'obiettivo specifico che si prefiggeva l'arte sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, che era intesa in primo luogo come spazio di crescita personale, in vista di un miglioramento della qualità della vita in generale. La sperimentazione attraversava l'ambito estetico per riverberarsi in quello relazionale e approdare alla sfera collettiva. L'attivismo, che riesce a creare partecipazione proprio perché produce azioni che attivano la sensibilità estetica, attinge direttamente dalle esperienze artistiche degli anni Sessanta e Settanta, ma si prefigge di portare su un terreno concreto le utopie che le alimentavano, rivolgendosi direttamente alla piazza politica.

Proprio per questo loro situarsi nello spazio pubblico, creando forme dirette di mobilitazione politica, Las Tesis hanno puntualmente ricevuto anche una denuncia dalle forze di sicurezza cilene sostenute dal Ministro degli Interni Gonzalo Blumel, che è stata depositata a marzo 2020 presso il Tribunale di Valparaíso. L'accusa è di «attentato contro l'autorità e minacce contro il corpo dei Carabineros»³⁵. Numerose le manifestazioni di sostegno arrivate da tutto il mondo, soprattutto attraverso i social network. Stupisce, di nuovo, che su questa denuncia, invece, non ci sia stata una forte mobilitazione solidale all'interno del mondo dell'arte, come quella che si era verificata per il processo e l'incarcerazione delle Pussy Riot, quando numerosissimi protagonisti della scena musicale pop internazionale avevano preso posizione³⁶. Complice la pandemia, che catalizza l'attenzione e favorisce l'isolamento. Complice, soprattutto, la "marginalità" dell'attivismo, che quando compare come termine nei discorsi dell'*establishment* ufficiale dell'arte è spesso trasformato in

³⁵ Cfr. l'articolo di Irupé Tentorio cit., ma anche l'articolo a cura della redazione di Santiago del Cile, *Supporto di massa a Las Tesis*, pubblicato su «Presenza»: <https://www.presenza.com/it/2020/06/supporto-di-massa-a-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021); oppure l'articolo di Lydia Cacho, *La rabbia delle donne non si può fermare*, apparso su «Internazionale» online: <https://www.internazionale.it/opinione/lydia-cacho/2020/09/27/cile-donne-rabbia> (ultimo accesso 28/1/2021).

³⁶ Il mondo del pop era sceso in campo compatto, unendo personaggi diversissimi come Peter Gabriel o gli Antwoord, fino a Vasco Rossi e a Elio e le Storie Tese, per quanto riguarda l'area italiana, Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot (ultimo accesso 28/1/2021); ma anche: <https://www.instagram.com/p/BQOdvVhBLBL/> (ultimo accesso 28/1/2021); oppure: <https://ultimateclassicrock.com/sting-pussy-riot-jailed/> (ultimo accesso 28/1/2021);

un'etichetta utile a isolare le opere e le pratiche orientate politicamente in modo esplicito, rendendole di fatto aliene e poco assimilabili.

Un esempio storico in questo senso è il modo in cui fu liquidato il Guerrilla Art Action Group (1969-1976) da molti teorici dell'arte del periodo, che nel migliore dei casi riconoscevano al gruppo la sola capacità di mettere in scena un nuovo tipo di teatro di strada³⁷, cioè una pratica marginale, adatta a dare voce a istanze circoscritte come quelle di un luogo specifico, incapace di esprimere problemi generali con un forte peso. Nonostante il grande impatto pubblico delle loro azioni, che avevano un formidabile seguito di simpatizzanti anche tra chi non si occupava d'arte, il gruppo formato da Jean Toche e Jon Hendricks, con l'importante contributo di Virginia Toche, Poppy Johnson e Joanne Stamerra, non fu mai ammesso davvero nel sistema artistico istituzionale, anche perché il gruppo stesso oppose sempre una resistenza attiva contro l'ipotesi di una "normalizzazione" delle proprie pratiche politiche.

All'epoca, nel mondo dell'arte, "l'artisticità" delle azioni di GAAG era riconosciuta a denti stretti. Spesso era semplicemente un escamotage di facciata, utile per uscire a testa alta dalle imbarazzanti situazioni create dalle azioni del gruppo. Come accadde in occasione dell'azione n. 4, inscenata all'interno del Whitney Museum il 14 novembre del 1969, per protestare contro la decisione dei musei newyorkesi di non chiudere in occasione del Moratorium Day (il giorno di commemorazione delle vittime della guerra del Vietnam, indetto dal movimento pacifista). Nel corso dell'azione, l'ingresso del museo fu cosparso di vernice rossa, sapone, acqua e detergente. Quando finalmente intervenne sul posto Leon Levine, addetto alle pubbliche relazioni del museo, Hendricks gli diede il volantino in cui erano state scritte le motivazioni del gesto con la richiesta di chiusura di tutti i musei della città. A quel punto, l'addetto disse che riconosceva che si trattava di un'azione artistica e che prendeva atto del suo valore simbolico, ma chiese subito dopo ai Guerrilla Art Action Group e ai membri della Art Workers Coalition che avevano preso parte all'azione, di andarsene³⁸.

³⁷ Cfr. l'intervista rilasciata da Jean Toche e Jon Hendricks a Gregory Battcock il 18 ottobre del 1971, in cui il critico d'arte riporta i commenti sulle azioni del GAAG che circolavano nel mondo dell'arte newyorkese, in *GAAG The Guerrilla Art Action Group 1969-1976. A Selection*, Printed Matter Inc., New York, New York 1978, Number 25 - October 18, 1971: Guerrilla Art Action-Toche and Hendricks talk to Gregory Battcock-Interview.

³⁸ Cfr. *ivi*, Number 4 – November 14, 1969: statement and description of action at the Whitney Museum of American Art (NYC), to protest the refusal of museums to close on Moratorium Day.

Nell'intervista di Battcock è riportato un aneddoto che spiega l'“incorruttibilità” del gruppo che non aveva alcuna intenzione di farsi cooptare dal mondo dell'arte, ma agiva unicamente per portare allo scoperto le contraddizioni dell'arte nel mondo capitalistico, in generale, e negli Stati Uniti, in particolare. Pare, infatti, che a un certo punto il direttore del MoMA, John Hightower, avesse chiesto loro di realizzare appositamente un'azione al museo in occasione del Moratorium Day del 1970 (dopo l'imponente manifestazione del 1969 davanti alla Casa Bianca a Washington³⁹, la ricorrenza era stata “accettata” in forma ufficiale). Per la loro partecipazione, il museo si sarebbe anche fatto carico di tutte le spese di produzione. Alla proposta, il gruppo rispose con un telegramma in cui era scritto:

Performance del Guerrilla Art Action Group che sarà interpretata da John Hightower, direttore del MoMA, New York, per il Moratorium Day, nell'ambito di una conferenza stampa indetta per l'occasione nell'atrio del museo: quando tutta la stampa sarà arrivata, John Hightower dovrà prendere una fiala contenente un litro di sangue e versarsela lentamente sulla testa, dicendo dieci volte: “Sono colpevole, sono colpevole, sono colpevole...”⁴⁰

Inutile aggiungere che la performance non fu mai realizzata, perché Hightower si rifiutò d'interpretarla. Il gruppo era nato per combattere l'idea di un'arte separata dalla vita e trasformata in merce di lusso cioè in «qualcosa di privato, lussuoso, irrilevante ed elitario»⁴¹, ovvero per riconciliare arte e vita, secondo la tradizione delle avanguardie. La convinzione che li muoveva e contro cui, contemporaneamente, combattevano era che «la storia dell'arte non è altro che storia del fascismo»⁴². Per questo motivo, non avrebbero mai permesso di essere inglobati all'interno del sistema, a meno che il sistema stesso non avesse mostrato chiaramente di essersi trasformato in qualcos'altro: «Siamo contro le forme dell'arte di questo Stato corporativo e delle sue agenzie»⁴³. Ma all'epoca, e ancora oggi, il sistema non era pronto a cambiare.

³⁹ Sulla manifestazione del 15 novembre 1969, cfr. l'articolo *November 15 1969 Moratorium March on Washington: A Million Reasons to End the War...Or so We Thought*, ultimo accesso 28/1/2021, <https://www.ritadragonette.com/blog-content/2019/11/12/november-15-1969-moratorium-march-on-washington-a-million-reasons-to-end-the-war-or-so-we-thought>

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem*, qui è Jean Toche che parla.

⁴² *Ibidem*, qui è Jean Toche che parla.

⁴³ *Ibidem*, qui è Jon Hendricks che parla.

Questo aneddoto ci porta alla partecipazione del movimento Occupy Wall Street alla Biennale di Berlino nel 2012. Le critiche che in quei giorni furono rivolte al movimento, accusato di essersi messo in mostra come opera d'arte (o, come fu detto all'epoca, di essersi lasciato ingabbiare in uno «zoo per umani»⁴⁴), puntano il dito sul fatto che gli attivisti di Occupy, a differenza di GAAG, non si erano accorti che «per l'espressione politica, le imposizioni e le leggi non scritte del mondo dell'arte sono, in un certo senso, un ostacolo altrettanto insormontabile quanto le forze di polizia a New York»⁴⁵. La scelta di non analizzare criticamente i meccanismi formali ed economici dell'istituzione che li aveva invitati, aveva trasformato dall'interno la stessa protesta in una «metodologia di legittimazione dell'evento artistico internazionale come piattaforma pubblica appropriata»⁴⁶. Così, la presenza di Occupy alla Biennale di Berlino si rivelò un'occasione mancata, esattamente come fu un'occasione mancata la sua presenza fuori dal Fredericianum a Kassel, subito dopo: «invece di protestare contro l'industria di armamenti Krauss-Maffei Wegmann che ha una delle sue due sedi proprio a Kassel, i manifestanti mantennero rapporti pacifici con il luogo, allestendo una propria installazione artistica fatta di ventotto tende bianche, allineate in modo ordinato e decorate con slogan come “avidità”, “massimizzazione del profitto”, “capitale umano”, “sconto” e “antropocentrismo”, portando apparentemente l'attenzione del pubblico sulla globalizzazione dalla prospettiva dei subalterni»⁴⁷.

In pratica, il trasferimento della protesta su delle piattaforme artistiche non aveva comportato automaticamente il suo potenziamento come azione politica efficace, ma il suo contrario, perché fu il movimento Occupy a essere neutralizzato dalla logica istituzionale degli spazi artistici in cui aveva traslocato⁴⁸.

Nel momento in cui s'inizia a ragionare sulla contrapposizione efficacia/neutralizzazione in politica, il discorso si fa complesso, soprattutto perché il “manicheismo politico” raramente porta a dei risultati positivi e progressivi. Nel mondo globale, la contaminazione è la regola

⁴⁴ Niklas Maak, *Kritik der Zynische Vernunft*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9/3/2012, ultimo accesso 28/1/2021, www.faz.net-berlin-biennale-kritik-der-zynische-vernunft-11731589.html

⁴⁵ S. Loewe, *When Protest Becomes Art: Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field. A Journal of socially-engaged Art Criticism» 1-Spring, 2015, p. 192.

⁴⁶ Ivi, p. 192.

⁴⁷ Ivi, p. 195.

⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 195-199.

e questo riguarda soprattutto la comunicazione e l'arte, due ambiti strettamente intrecciati. L'efficacia politica oggi si misura anche dalla capacità di "entrare nel campo nemico per destabilizzarlo dall'interno". Oggi è necessario «ripensare il ruolo dell'arte e dell'attivismo [...] per inquadrare il significato della cooptazione e del recupero»⁴⁹, esorta Tatiana Bazzichelli che, alla domanda se l'arte sia uno strumento per la critica o un mezzo di consumo, risponde che l'arte «è *entrambe le cose*»⁵⁰. Ciò che conta è la capacità di «rendere palesi le contraddizioni e i paradossi»⁵¹. Bazzichelli promuove l'approccio dialettico che non scioglie le contraddizioni, ma le esibisce e, così facendo, riesce a rovesciarle. È l'idea di *disruption*, corto circuito che libera energia per trasformarla, deviandola dalla sua traiettoria prestabilita. Tradotto concretamente, è l'approccio attivista, che si appropria delle strategie operative del mercato e delle forme istituzionali della politica per convertirle in pratiche artistiche *felici* e condivisibili, dando vita a una forma di politica che è anche arte e, contemporaneamente, a una forma d'arte che fa anche politica.

Il lavoro del Guerrilla Art Action Group non ha cambiato il mondo, ma le loro azioni ironiche – al limite dell'assurdo – hanno comunque avuto la capacità di sensibilizzare sulla guerra in Vietnam e sul legame tra arte alta e grandi multinazionali delle armi e del petrolio un pubblico ben più ampio di quello ristretto che segue l'arte. Allo stesso modo, le performance di Las Tesis riescono a parlare anche a chi non conosce l'arte, o non se ne interessa, perché mettono in gioco situazioni concrete, indicando contemporaneamente dove e come è possibile agire per il cambiamento, magari semplicemente spostando il punto di vista. Come succede nel loro rap *Un violador en tu camino*, che ribalta la presunta colpevolezza della donna stuprata nell'accusa diretta verso il maschio imbevuto di cultura patriarcale (scopertamente misogina).

D'altra parte, l'utilizzo strumentale dell'arte operato dal Nazismo, carica di ombre il rapporto tra arte e politica, mostrando che è sempre possibile la deviazione in senso regressivo. Oggi, con la proliferazione di populismi di ogni genere che si basano su mitolo-

⁴⁹ T. Bazzichelli, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁰ Ivi, p. 204.

⁵¹ Ivi, p. 205. In particolare, in queste pagine del suo studio Tatiana Bazzichelli indaga il rapporto tra arte e business nell'economia della rete sviluppatasi dopo il Web 2.0, attraverso una riformulazione dell'idea stessa di critica che prende spunto dalle rivoluzioni artistiche realizzate in tutto il Novecento.

gie identitarie di varia natura, è più che mai necessario non cadere nella trappola delle false identità che non producono felicità, ma imprigionano in appartenenze posticce e illusorie. In piena pandemia è difficile uscire dall'isolamento, coltivare l'empatia e l'altruismo. Ragionare sull'attivismo può essere un modo per iniziare a pensare a come sia possibile praticare davvero l'arte nella vita, fuori dai confini rarefatti di musei e gallerie e a come sia gioioso farlo collettivamente. Guerrilla Art Action Group e Las Tesis mostrano che è possibile trasformare l'arte in un'arma di felicità.

Riferimenti bibliografici

AA. VV., *La performance. Bologna 1977*, edizioni MamBO 2017.

T. Bazzichelli, *Networked Dsraption. Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Networking*, DARC Digital Aesthetics Research Center Aarhus University, Aarhus 2013.

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

Lydia Cacho, *La rabbia delle donne non si può fermare*, in «Internazionale», <https://www.internazionale.it/opinione/lydia-cacho/2020/09/27/cile-donne-rabbia> (ultimo accesso 28/1/2021).

S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano 2015.

B. Groys, *On Art Activism*, «e-flux journal» #56, giugno 2014, p. 1 (traduzione mia), <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism> (ultimo accesso 28/1/2021).

Guerrilla Art Action Group, *GAAG The Guerrilla Art Action Group 1969-1976. A Selection*, Printed Matter Inc., New York, New York 1978.

B. Hinz, *L'arte del nazismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1975.

P. Huenchumil, *Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino'*, «Interferencia», <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino> (ultimo accesso 28/1/2021).

C. Karlidag, *In Turchia le donne che si oppongono alla violenza finiscono in tribunale*, <https://www.internazionale.it/notizie/ceren-karlidag/2020/11/25/turchia-femminicidi-justizia> (ultimo accesso 28/1/2021).

J. Koons, *From Full Fathom Five*, in «Parkett» Vol. 19, p. 45, 1989.

P. Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico. Heidegger, l'arte e la politica*, il melangolo, Genova 1987.

P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Il mito nazi*, a c. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992.

S. Loewe, *When Protest Becomes Art: Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism»1-Spring, 2015.

Niklas Maak, *Kritik der Zynische Vernunft*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9/3/2012, www.faz.net-berlin-biennale-kritik-der-zynische-vernunft-11731589.html (ultimo accesso 28/1/2021)

Ritadragonette Blog, *November 15 1969 Moratorium March on Washington: A Million Reasons to End the War...Or so We Thought*, <https://www.ritadragonette.com/blog-content/2019/11/12/november-15-1969-moratorium-march-on-washington-a-million-reasons-to-end-the-war-or-so-we-thought> (ultimo accesso 28/1/2021).

Redazione di Santiago del Cile, *Supporto di massa a Las Tesis*, «Presenza», <https://www.presenza.com/it/2020/06/supporto-di-massa-a-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

R. Segado, *Contrapedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires 2018.

J. Szymkowiak, scheda per il lotto 15 B (*Rabbit*, by Jeff Koons), 2019/Live Auction 16977 Post War and Contemporary Art Evening Sale, Christie's, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6205139> (ultimo accesso 28/1/2021).

I. Tentorio, *La paradossale denuncia dei carabinieri contro Las Tesis*, pubblicato online su «Dinamo Press» il 22 giugno 2020: <https://www.dinamopress.it/news/la-paradossale-denuncia-dei-carabinieri-collettivo-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

N. Tolokonnikova (intervista), *Pussy Riot and Chilean group join forces against state repression*, «The Guardian», <https://www.theguardian.com/world/2020/may/29/pussy-riot-lastesis-chilean-group-release-manifesto-against-state-repression> (ultimo accesso 28/1/2021).

N. Tolokonnikova, *The 100 Most Influential People of 2020: Las Tesis*, «Times», <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

S. Weil, *Venezia salva* (a cura di C. Campo), Adelphi, Milano 1987.

Sitografia

(ultimo accesso 28/1/2021)

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6205139>

<https://www.internazionale.it/notizie/ceren-karlidag/2020/11/25/turchia-femminicidi-justizia>

<https://www.elperiodico.com/es/internacional/20191208/la-policia-de-estambul-carga-contras-el-himno-el-violador-eres-tu-7766896>

<https://www.youtube.com/watch?v=wbEnWgSFLxY>

<https://www.youtube.com/watch?v=7FNmfml83FU>

<https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino>

<https://www.dinamopress.it/news/la-paradossale-denuncia-dei-carabinieri-collettivo-las-tesis/>

https://www.youtube.com/watch?v=UPfcb9aTcl0&feature=emb_imp_woyt

<https://www.theguardian.com/world/2020/may/29/pussy-riot-las-tesis-chilean-group-release-manifesto-against-state-repression>

<https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/las-tesis/>

<https://www.pressenza.com/it/2020/06/supporto-di-massa-a-las-tesis/>

<https://www.internazionale.it/opinione/lydia-cacho/2020/09/27/cile-donne-rabbia>

https://it.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot

<https://www.instagram.com/p/BQOdvVhBLBL/>

<https://ultimateclassicrock.com/sting-pussy-riot-jailed/>

www.faz.net-berlin-biennale-kritik-der-zynische-vernunft-11731589.html

<https://www.ritadragonette.com/blog-content/2019/11/12/november-15-1969-moratorium-march-on-washington-a-million-reasons-to-end-the-war-or-so-we-thought>

<http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism>

Biografia dell'autore / Author's biography

Simonetta Fadda. Artista, i suoi principali interessi artistici e scientifici sono nel campo del linguaggio e dei media (arti visive, teoria del film, filosofia del linguaggio, teoria dei media). Le sue opere d'arte sono conservate in collezioni pubbliche e private in Italia e in Europa. Insegna a contratto all'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano) e alla Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti" (Milano). Ha scritto *Definizione zero: origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1999 e 2017: 2° edizione ampliata); *Media e arte. Dalle caverne dipinte agli ologrammi cantanti* (2020); ha curato

l'edizione italiana di *Neoism, Plagiarism and Praxis*, di Stewart Home (1997) e, con Pier Luigi Capucci, di *Expanded Cinema*, di Gene Youngblood (2013).

Simonetta Fadda. Artist. Her scientific and artistic interests are in media arts, including topics in film theory, science studies, philosophy of technology, visual arts and media theory. Her artworks can be found in private and public art collections in Europe. She is adjunct professor both at Accademia di Belle Arti di Brera, Milan – Italy, and at Scuola Civica di Cinema e Televisione “Luchino Visconti”, Milan – Italy. Among her books: *Definizione zero: origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1999 and 2017 enlarged 2nd Edition); *Media e arte. Dalle caverne dipinte agli ologrammi cantanti* (2020); she edited the Italian version of *Neoism, Plagiarism and Praxis*, by Stewart Home (1997) and that of *Expanded Cinema*, by Gene Youngblood, along with Pier Luigi Capucci (2013).

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Sezione II

Arte e Attivismo



Researching Artivism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism

Monika Salzbrunn

University of Lausanne

Abstract

Il progetto ERC ARTIVISM si concentra su varie forme d'arte utilizzate dagli attivisti per formulare rivendicazioni politiche. Da una prospettiva multisensoriale in città molto diverse, sparse su tre continenti (Douala e Yaoundé in Camerun, Los Angeles negli Stati Uniti d'America, Genova e Viareggio in Italia e Nizza e Marsiglia in Francia) vengono esplorate la creatività e la performance come forme sovversive di espressione politica. Applicando un approccio diretto all'evento piuttosto di una prospettiva centrata sul gruppo, il team del progetto ERC ARTIVISM ha elaborato specifici metodi di apprendimento, *field-crossing* e antropologia audiovisiva (riprese video, disegni). I primi risultati mostrano come l'ascesa della speculazione, della turistificazione e del city-marketing siano gli obiettivi scelti dagli attivisti che organizzano performance politiche carnevalesche, veri e propri carnevali indipendenti in un contesto di securizzazione, controllo e censura.

The ERC ARTIVISM project focuses on various art forms used by activists in order to formulate political claims. From a multisensory perspective, creativity and performance as subversive forms of political expression are researched in super-diverse cities on three continents (Douala and Yaoundé in Cameroon, Los Angeles in the United States of America, Genova and Viareggio in Italy and Nice and Marseille in France). Applying the event approach instead of a group-centred perspective, the team has elaborated on methods of apprenticeship, field-crossing and audio-visual anthropology (filming, drawing). Preliminary results indicate the growing importance of speculation, touristification and city-marketing as targets chosen by activists who organise independent carnival and carnivalesque political performances in a context of securisation, control and censorship.

Parole chiave/Key Words

Artivismo; arte; attivismo; performance; carnevale; eventi; Camerun; Italia; Francia.

Artivism; art; activism; performance; carnival; events; Cameroon; Italy; France.

Introduction: Artivism, art activism, or art and activism?

L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom: ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle.

Jean Dubuffet

While doing fieldwork with politically engaged activists using art to express their claims, I came across Jean Dubuffet's famous citation against a limiting definition of art, printed on a postcard put on the wall of an activist's restroom. Like Dubuffet, many activists do not care about the definition of art but are aware of the fact that the aesthetics are connected to the political¹. Furthermore, many activists share the assumption that we have been living for a long time in a "society of spectacle"². They follow its choreographic logics, developing spectacular and innovative ways of introducing claims in unexpected forms into public spaces.

After having expressed a critical (and widely criticized) opinion towards the recent exponential development of social or useful art, art historian Claire Bishop³ underlines the way participatory art follows the politics of spectatorship. Whereas Bishop writes that moral intentions of contemporary artists frequently pave the road to hell, curator Peter Weibel argues that «Audience participation in art as a consequence of the performative turn has probably created the historical prerequisites for the new civic participation in democracy»⁴. As I have written elsewhere⁵, "artivism"⁶ is a neologism combining the

¹ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*, Continuum, London 2004.

² G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967.

³ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.

⁴ Cfr.: <https://zkm.de/en/blog/2013/12/peter-weibel-global-activism> (last accessed 26/09/19).

⁵ M. Salzbrunn, *Artivism, Politics and Islam – An Empirical-Theoretical Approach to Artistic Strategies and Aesthetic Counter-Narratives that Defy Collective Stigmatisation*, in C. Günther, S. Pfeifer (eds.), *Jihadi Audiovisuality and its Entanglements*, Edinburgh University Press, pp. 174-175.

⁶ The ERC ARTIVISM project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Program (ARTIVISM - grant agreement No. 681880), www.erc-artivism.ch (last accessed 17.10.19). I would like to thank my ERC team team (Dr. Raphaela von Weichs, Federica Moretti, Sara Wiederkehr, Blaise Strautmänn, Lisa Zanetti, Michèle Jacoud Ramseier) as well as my broader research team (Dr. Alice Aterianus-Owanga, Serjara Aleman, Ana Rodriguez Quinones) for stimulating discussions throughout the last years on artivism and beyond.

words “art” and “activism”. It refers to both the social and political engagement of militant artists⁷ and the use of art by citizens as a way of expressing political positions⁸. The term gained notoriety through its use by Latin-American activists and artists working in California: the group Mujeres de Maiz, founded in 1997 in East Los Angeles, has included “women of color activists” in their recent oral history project.⁹ Referring to Chicana artist Judy Baca, founder of the SPARC laboratory in 1996 in Los Angeles, Chela Sandoval and Guisela Latorre use the term “digital activism”, observing that the combination of “activism” and digital “artistic production is «symptomatic of a Chicana/o twenty-first-century digital arts movement»¹⁰. The increasing interest in mural art has led to a professionalisation of mural artists who started as political activists and now travel globally and participate in mural art festivals or tours organised by the local governments of cities like Porto¹¹ or Cologne¹², which have been marketing mural art as a tourist attraction.

So far, activist creations have either been researched by art historians¹³, architects¹⁴ or curators¹⁵. Only certain studies have been written from a social science perspective (Serafini’s PhD was published in a political sociology series in 2018) or have included art and activism in broader social movement studies which mainly focus on the G8 summits, from Seattle 1999 to Genova 2001 and G20 in Hamburg 2017, or on the Forum Social

⁷ S. Lemoine, S. Ouardi, *Artivisme, Art, Action Politique et Résistance Culturelle*, Editions Alternatives, Paris 2010.

⁸ M. Salzbrunn, ERC-ARTIVISM proposal: *Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-diverse cities*, 2015, ERC-CoG-2015-681880; M. Salzbrunn, *Artivisme*, in *Anthropen. Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*. Peer-reviewed 2019. <https://www.anthropen.org/voir/Artivisme>; F. Malzacher, Steirischer Herbst (eds), *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Sternberg Press, Berlin 2014, p.14.

⁹ <https://www.mujeresdemaiz.com/20th-anniversary> (last accessed 26/09/19).

¹⁰ C. Sandoval, G. Latorre, *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 MIT Press, Cambridge MA 2008, p.81.

¹¹ See the current research project dedicated to street art in Porto: <https://www.streetartcei.com/> (last accessed 26/09/19).

¹² <http://cityleaks-festival.de/> <https://blog.koelntourismus.de/en/arts-culture-en/the-best-quarters-and-spots-for-discovering-street-art-in-cologne/> (last accessed 26/09/19).

¹³ C. Bishop, *op. cit.*

¹⁴ M. Bouchier, D. Dehais (eds), *Art et esthétique des luttes. Scènes de la contestation contemporaine*, Métis Press, Genève 2020.

¹⁵ N. Thomson, *Seeing Power*, Melville House, New York 2015; P. Weibel, *global aCtIVISm. Art and Conflict in the 21st Century*, Mit Press, Cambridge MA 2015; F. Malzacher, *Putting the Urinal back in the Restroom. The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism*, in F. Malzacher and steirischer herbst (eds), *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Sternberg Press Berlin 2014, pp. 12-25.

Mondial (in particular Porto Alegre, 2001) or Occupy Wall street (written namely by the activist and anthropologist David Graeber¹⁶). The way the repression of public protest performances has been appropriated or turned back through humourous or grotesque laughter has also been researched, namely by Aldo Milohnić¹⁷, who refers to broader carnival studies. However, as Serafini states, «there is not only the need for social movement theory to consider the particularities of specific forms of action such as art activism, but also the need for further work what builds a bridge between sociological studies of social movements and in-depth ethnographic studies of activist groups, in order to develop tools that allow us to better understand the different scales of collective action and their collective identity process, from small-scale groups and networks to wider social movements that comprise them»¹⁸.

Serafini aims at challenging the distinction between art and activism by understanding collective identities and the relation between aesthetics and the political in art activist practice. Even though she pleads for an in-depth ethnography and conducts herself immersive studies in different contexts, she very much focuses on groups and their dynamics and only partially on individual biographies and motivations¹⁹.

Other relevant studies on artivism focus on the integration of art, technology and activism leading to digital artivism, like the Critical Art Ensemble²⁰ and its successors, the Electronic Disturbance Theatre²¹. Indeed, contemporary hacktivists can be considered as

¹⁶ D. Graeber, *Revolutions in Reverse: Essays on politics, violence, art, and imagination*, Minor Compositions, New York 2012.

¹⁷ A. Milohnić, *Artivistic interventions as humorous re-appropriations*, in «European Journal of Humour Research», n.2/3, 2015, pp.35-49. <http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2015.3.2.3.Milohnić> (last accessed 10/02/2021).

¹⁸ P. Serafini, *Performance Action. The Politics of Art Activism*, Routledge, London 2018, pp. 164-165.

¹⁹ Ivi, p. 10.

²⁰ The CAE was founded in 1987 by Hope and Steve Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr, Beverly Schlee, with the long-lasting cooperation of Beatriz da Costa, Ricardo Dominguez. See <http://critical-art.net/> They explore the relationships between art, technology, radical political activism and critical theory. CAE's actions and installations are linked to tactical media movement. See: A. M. Monteverdi, *Critical Art Ensemble*, in «Digimag», n. 23, April 2007. <http://digious.it/hackivism/critical-art-ensemble/> (last accessed 02/02/2021)

²¹ EDT was founded in 1997 by Ricardo Dominguez, Brett Stalbaum, Stefan Wray and Carmin Karasic. The Electronic Disturbance Theatre 2.0 was run by Bret Stalbaum, Amy Sara Carroll, Elle Mehrmand, Micha Cárdenas, Ricardo Dominguez. Their aim was to practice electronic civil disobedience in solidarity with the Zapatistas, recognizing that political action was needed both online and off. They de-

the inheritors of cyberpunk networks, often situated in squatted houses or social centers²². A majority of studies have focused on social networks, following namely the inherent logics of cyber-activism. By researching activism from an event and place approach, developing innovative methods like field-crossing²³, apprenticeship, and multi-sensory and audiovisual ethnography²⁴ I wish to fill the gap left by more holistic and group-focused approaches.

Researching activism through events

As I have mentioned in my ERC ARTIVISM project proposal, artistic expressions that illustrate political claims and demands for civil rights «become manifest in political, cultural, organised or spontaneous events celebrating belonging and non-belonging by “means of performance”²⁵. Typically, such events are carnivals²⁶, festivals²⁷, pilgrimages²⁸, assemblies, and demonstrations. Events are therefore particularly suitable entry-points to the field of

veloped *FloodNet*, a kind of browser-based online sit-in. Users visiting the FloodNet page activated a Java applet that reloaded a target website repeatedly in an HTML frame, thereby slowing it down with excess traffic. See: <https://rhizome.org/editorial/2016/dec/01/tactical-poetics-floodnets-early-1990s-virtual-sit-ins/>; <http://digicult.it/it/hackivism/no-borders-struggles-the-electronic-disturbance-theatre-2-0/> (last accessed 16/02/2021)

²² T. Bazzichelli, *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, puntoinformatico.it, web, 27 luglio 2001; M. Pasquinelli (ed.), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002.

²³ M. Salzbrunn, *Researching and Practicing ARTIVISM through Fieldcrossing* (under review, 2021); M. Salzbrunn, *Approaching the Economies of Festive Events through Multisensory and Audio-visual ethnography: Insights from Nice and Viareggio*, in «Journal of Festive Studies», vol. 4 (forthcoming 2022).

²⁴ S. Pink, *Doing Sensory Ethnography*, Sage Publications, London 2009.

²⁵ W. Pfaff, *Creating Belonging by Means of Performance*, Abschlussbericht SNF/Dore-Institute for Cultural Studies and Arts, Bern 2011.

²⁶ M. Salzbrunn, *Belonging als Performance in Paris und Cherbourg: versteckte Semantiken des Karnevals*, in «Jahrbuch für europäische Ethnologie», n.6, 2011, pp.145-172; M. Salzbrunn, *How diverse is Cologne carnival? How migrants appropriate popular art spaces*, in «Identities» n.21, pp.92-106.

²⁷ M. Salzbrunn, *Mobilisation des ressources culturelles et participation politique: l'apport des cultural studies à l'analyse des rapports sociaux dans un contexte festif*, in «Migrations société» n.133, 2011, pp.175-192; M. Salzbrunn, *Rescaling Processes in Two "Global" Cities. Festive Events as Pathways of Migrant Incorporation*, in N. Glick Schiller, A. Caglar (eds), *Locating migration: rescaling cities and migrants*, Cornell University Press, Ithaca 2011, pp.166-189; M. Salzbrunn, R. von Weichs, *Sacred Music, Sacred Journeys: What Makes an Event Postcolonial?*, in «ThéoRèmes. Enjeu des approches empiriques des religions», n. 4, 2013.

²⁸ M. Salzbrunn, Raphaela von Weichs, *op. cit.*

art and activism and to the public space that is appropriated by marginalised social actors and collective groups»²⁹.

Furthermore, researching art and activism through events helps to avoid a limited perspective on pre-defined groups and widens the horizon to broader forms of participation, including spontaneous, punctual or changing ways to join activist actions. A focus on events, combined with situational analysis and consideration of multiple forms of belonging³⁰ also avoids reducing activists to a single cause since in many cases, several events mingle different issues and/or an individual can be engaged or sympathize with various causes (antifascism, environmental issues, feminism, LGBTQ+, education, anti-gentrification and anti-turistification claims, etc.). Nevertheless, the understanding of events created by activists also requires an in-depth understanding of their life-worlds through a share of everyday-life in a long-term research setting. Multisensory analysis allows us to widen the ways we perceive social realities, focusing not only on seeing but also on smell, taste, hear and touch senses.

The ERC ARTIVISM project focuses on a broad geographic perspective, privileging super-diverse cities³¹ (Douala and Yaoundé in Cameroon; Los Angeles/California in the United States of America; Nice and Marseille in France as well as Genova and Viareggio in Italy), focusing on three genres -carnivals/festive parades, cartoons/comics/graphic novels and street art– which allows us to operationalise our core concepts of performa-

²⁹ M. Salzbrunn, *L'événement festif comme théâtre de conflits en zone urbaine: le carnaval des sans-papiers à Cologne*, in M. Klinger, S. Schehr (eds), *Lectures du conflit*, Néothèque, Strasbourg, pp. 111-126; M. Salzbrunn, *Mobilisation des ressources culturelles et participation politique: l'apport des cultural studies à l'analyse des rapports sociaux dans un contexte festif*, in «Migrations société», n.133, 2011, pp. 175-192.

³⁰ N. Yural-Davis, K. Kannabiran, U. Viethen (eds), *The Situated Politics of Belonging*, Sage, London 2006.

³¹ See the ERC ARTIVISM website for detailed description of the researchers' profiles and their specific fieldwork. I am referring here to data I collected in presence, on my principal empirical field (Genova; Florence, accompanied by Sara Wiederkehr) or as a field-crosser (following the method I developed, see: M. Salzbrunn, *Conclusion: Field Crossing in Paris and Tokyo. A Fruitful Experience in Doing Anthropology of the Street*, in *From Community to Commonality. Multiple Belonging and Street Phenomena in the Era of Reflexive Modernization*, Center for Glocal Studies, Seijo University 2011; M. Salzbrunn, *Approaching the Economies of Festive Events through Multisensory and Audio-visual ethnography: Insights from Nice and Viareggio*, in «Journal of Festive Studies», forthcoming; M. Salzbrunn, *Researching and Practicing Artivism through Fieldcrossing* (under review, 2021)), in Cameroon (with Federica Moretti, both introduced by Raphaela von Weichs), Nice or Marseille (with Pascal Bernhardt and Federica Moretti).

tivity, liminality, and precarity³². Drawing is a central technique used in these art forms, since not only a comic starts with a drawing, but also a mural and a carnival float, and even choreographies of parades. Furthermore, each of these art forms is being performed in public or semi-public spaces: carnival and carnivalesque parades are obviously performances, planned or disruptive, and always carrying a potential for surprises, disturbance, unexpected developments. Comics are sometimes drawn live and displayed during Comic festivals, together with other art forms like a “concert dessiné” (live drawing during a live concert on stage) or a cosplay competition at Mboa Comic Festival in Douala and Yaoundé. Certain murals in California are also being created during urban events implicating the participation of the neighbourhood with musicians, storytellers, performers, etc. Hence different art forms are interlinked, but also connections between fields can be observed: through people travelling between places, through mediators carrying ideas from one spot or initiative to another, or through digital social networks in which ideas and references circulate.

Preliminary conclusions

Gentrification/Anti-touristification issues

In several Mediterranean cities, gentrification and touristification processes have been contested through independent carnivals and carnivalesque actions. In Firenze, the SET network of South-European cities has organised its first anti-touristic carnival in 2019, with disruptive performances within the most touristic spots next to the Duomo. A mockery performance was inspired by writings on communication guerrilla, namely those published by the collective autonome a.f.r.i.k.a. grupe, Luther Blissett, Sonja Brünzels³³. A group of activists wearing white masks was doing a group performance following absurd commands. During the carnival procession, members of this freshly created and ephemeral group in which I actively participated were distributing white papers to

³² M. Salzbrunn, ERC-ARTIVISM proposal: *Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-diverse cities*, 2015, ERC-CoG-2015-681880, p.9 www.erc-artivism.ch

³³ autonome a.f.r.i.k.a. grupe, Luther Blissett, Sonja Brünzels: *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Verlag Libertäre Assoziation & Schwarze Risse, Rote Straße, Hamburg 1997.

tourists, saying: «This is a tourist map of Florence», actually inviting them to create their own map on a blank sheet (Fig. 01). Despite the intention to criticize mass tourism, the targeted tourists actually felt entertained and took photos.



Fig. 01. Performance instructions for the anti-touristic carnival in Florence. Photo: Monika Salzbrunn

This phenomenon of providing amusement also occurred during the Carnevale della città di sotto in Genoa (Fig. 02) during the same year, which intended to ridicule tourism as well. Artists from different social centers (Burridda, AutAut357, Terra di Nessuno, etc.) and squatted places like the Libera Collina di Castello and the Latteria occupata in Piazza Sarzano created small floats as well as individual and collective performances portraying mainly cruise ship tourists with inelegant clothes, giant selfie sticks and superficial conquering body language. The Murga Invexenda music and dance group as well as circus artists from the Saltimbanchi senza frontiere network developed improvised and planned mini theatre scenes within the old city centre, denouncing financial speculation, racism, and the treatment of refugees. The event was intended to surprise, create disruptive experiences and events within public space; create social links and relations, and help people to become aware of political, social, and economic developments to struggle against.



Fig. 02. Carnevale della Città di Sotto, Genova. Photo: Monika Salzbrunn

Several ideas about carnivals have been circulated among activists and artists in the French and Italian Mediterranean coast, namely between Marseille (Fig. 03), which hosts an independent carnival for already 20 years, and Genova.



Fig. 03. Carmentran of the Carnival of La Plaine Marseille (2019), representing the Mayor as the Sun King Louis XIV, sitting on the ruins of real estate speculation. Photo: Monika Salzbrunn

Both cities suffer from increasing cruise ship tourism and speculation, although both city centres host a high percentage of inhabitants living under the poverty line, in contrast to

Nice where the city centre has been gentrified a long time ago, and which has been a major tourist spot from the 19th century onwards. Together with Viareggio in Tuscany, the city of Nice hosts a century old spectacular carnival, created for wealthy winter tourists³⁴. More than two decades ago, critical voices against the elitist character of the official carnival had led to the invention of several independent carnivals in and around Nice³⁵.

Boundaries between official carnivals and independent carnivals are being blurred, namely through individuals who navigate between both, e.g. being paid by the official carnival organizers and participating in the anti-official carnival events. During the Covid-19 pandemic, carnival activities and carnivalesque political actions have been continued through social networks and sometimes brought back to the streets: The carnival artists from Viareggio keep working on their float creations, posting the work in progress on Instagram or Facebook. In Marseille, people have been invited via social networks to celebrate carnival on their balcony, and in the Rhenanian city of Cologne where music is a fundamental element of popular culture³⁶, collective singing events have been organized via Facebook or Zoom. More confidential activist circles like those active in Genova have shared ideas, comments, performances, flyers, banderoles, short music performances via private whatsapp groups and organised short performances posted on Facebook.

Although the lockdown and travel restrictions have an impact on our fieldwork, we keep following the events and the people who shifted more and more to social networks, gaining further insights into the links between activism in material and immateri-

³⁴ A. Sidro, *Le carnaval de Nice et ses fous: Paillassou, Polichinelle et Triboulet*, Serre, Nice 1979; M. Salzbrunn, *Approaching the Economies of Festive Events through Multisensory and Audio-visual ethnography: Insights from Nice and Viareggio*, in «Journal of Festive Studies», vol. 4 (forthcoming).

³⁵ C. Rinaudo, *Carnaval de Nice et carnivals indépendants. Les mises en scène festives du spectacle de l'authentique*, in «Sociologie et sociétés», 2005, n.37, pp. 55-68. <https://doi.org/10.7202/012276ar> ; M. Salzbrunn, F. Moretti, (2020), *Il carnevale tra limiti, trasgressioni, rinnovamenti e rivendicazioni. Resistenza festiva a Nizza, Marsiglia e Viareggio*, in «LEA Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente – Quaderni di LEA Scrittore/Scritture d'Oriente e d'Occidente», n. 9, Dicembre 2020, pp. 399-414, <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/12445>.

³⁶ B. Ellinghaus, M. Salzbrunn, *Music and migration: Cologne Carnival as a state of mind*, in «Revue européenne des migrations internationales», n.35, 2020 [transl. by K. Booth and A. Poméon O'Neill]. <https://www.cairn.info/revue-europeenne-des-migrations-internationales-2019-3-page-33a.htm>

al, private, semi-public, and public spaces, playing with and adapting to the context³⁷. As the pandemic provides also a pretext for certain governments to limit political expression within public space, artists are becoming increasingly vulnerable.

Some of them risk being arrested not only because of their provocative or critical political messages, but just for gathering outside. Censorship and control are also of growing importance in cyber-artist publications, since social networks not only provide new spaces for action and expression, but also opportunities for governments to survey and control opponents. These vulnerabilities increase the researchers' responsibility for her/his implication, knowledge share and production and preservation of trust relations and artists' integrity.

References

- autonome a.f.r.i.k.a. grupe, Luther Blissett, Sonja Brünzels: *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Verlag Libertäre Assoziation & Schwarze Risse, Rote Straße, Hamburg 1997.
- T. Bazzichelli, *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, Punto informatico.it, web, 27 luglio 2001 puntoinformatico.it.
- C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.
- M. Bouchier, D. Dehais (eds.), *Art et esthétique des luttes. Scènes de la contestation contemporaine*, Métis Press, Genève 2020.
- J. Butler, A. Athanasiou, *Dispossession. The Performative of the Political*, Polity Press, Cambridge 2013.
- G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967.
- G. Downey, M. Dalidowicz, P. H. Mason, *Apprenticeship as method: embodied learning in ethnographic practice*, in «Qualitative Research», n.15, 2015, pp. 183-200.
- B. Ellinghaus, M. Salzbrunn, *Music and migration: Cologne Carnival as a state of mind*, in «Revue européenne des migrations internationales», n.35, 2020 [translated by Katherine Booth and Alexandra Poméon O'Neill]. <https://www.cairn.info/revue-europeenne-des-migrations-internationales-2019-3-page-33a.htm>

³⁷ S. Pink, H. Horst, J. Postill, L. Hjorth, T. Lewis, J. Tacchi (eds.), *Digital Ethnography. Principles and Practice*, Sage, London 2016, p. 8.

- D. Graeber, *Revolutions in Reverse: Essays on Politics, Violence, Art, and Imagination*, Minor Compositions, New York 2012.
- S. Lemoine, S. Ouardi, *Artivisme, Art, Action Politique et Résistance Culturelle*, Editions Alternatives, Paris 2010.
- F. Malzacher, Steirischer Herbst (eds), *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Sternberg Press, Berlin 2014.
- F. Malzacher, *Putting the Urinal back in the Restroom. The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism* in F. Malzacher, steirischer herbst (eds), *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Sternberg Press, Berlin 2014, pp. 12-25.
- A. Milohnić, 2015: *Artivistic interventions as humorous re-appropriations* in «European Journal of Humour Research» n. 2/3, 2015, pp. 35–49. <http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2015.3.2.3.Milohnić>
- Pasquinelli, Matteo (ed.), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002.
- W. Pfaff, *Creating Belonging by Means of Performance*, Abschlussbericht SNF/Dore-Institute for Cultural Studies and Arts, Bern 2011.
- S. Pink, *Doing Sensory Ethnography*, Sage Publications, London 2009.
- S. Pink, H. Horst, J. Postill, L. Hjorth, T. Lewis, J Tacchi (eds.), *Digital Ethnography. Principles and Practice*, Sage, London 2016.
- J. Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum, London 2004.
- C. Rinaudo, *Carnaval de Nice et carnivals indépendants. Les mises en scène festives du spectacle de l'authentique*, in «Sociologie et sociétés», 2005, n.37, pp. 55–68. <https://doi.org/10.7202/012276ar>
- M. Salzbrunn, *Belonging als Performance in Paris und Cherbourg: versteckte Semantiken des Karnevals*, in «Jahrbuch für europäische Ethnologie», n.6, 2011, pp. 145-172.
- M. Salzbrunn, *Conclusion: Field Crossing in Paris and Tokyo. A Fruitful Experience in Doing Anthropology of the Street*, in *From Community to Commonality. Multiple Belonging and Street Phenomena in the Era of Reflexive Modernization*, Center for Glocal Studies, Seijo University 2011, pp. 81-85.
- M. Salzbrunn, *L'événement festif comme théâtre de conflits en zone urbaine: le carnaval des sans-papiers à Cologne*, in M. Klinger, S. Schehr (eds), *Lectures du conflit, Néothèque*, Strasbourg 2011, pp. 111-126.

- M. Salzbrunn, *Mobilisation des ressources culturelles et participation politique: l'apport des cultural studies à l'analyse des rapports sociaux dans un contexte festif*, in «Migrations société» n.133, 2011, pp. 175-192.
- M. Salzbrunn, *Rescaling Processes in Two "Global" Cities. Festive Events as Pathways of Migrant Incorporation*, in N. Glick Schiller, A. Caglar (eds), *Locating migration: rescaling cities and migrants*, Cornell University Press, Ithaca 2011, pp. 166-189.
- Salzbrunn, Monika, *Appartenances en fête: entre l'ordinaire et le spectaculaire*, in «Social Compass» n. 61, 2014, pp. 250-260.
- Salzbrunn, Monika, *How diverse is Cologne carnival? How migrants appropriate popular art spaces*, in «Identities», n.21, 2014, pp. 92-106.
- M. Salzbrunn, ERC-ARTIVISM proposal: *Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-diverse cities*, 2015, ERC-CoG-2015-681880. www.erc-artivism.ch
- M. Salzbrunn, *Artivisme*, in *Anthropen. Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*. Peer-reviewed 2019. <https://www.anthropen.org/voir/Artivisme>
- M. Salzbrunn, *Artivism, Politics and Islam – An Empirical-Theoretical Approach to Artistic Strategies and Aesthetic Counter-Narratives that Defy Collective Stigmatisation*, in C. Günther, S. Pfeifer (eds), *Jihadi Audiovisuality and its Entanglements*, Edinburgh University Press, 2020, pp. 173-197.
- M. Salzbrunn, *Researching and Practicing ARTIVISM through Fieldcrossing* (under review, 2021).
- M. Salzbrunn, *Approaching the Economies of Festive Events through Multisensory and Audio-visual ethnography: Insights from Nice and Viareggio*, in «Journal of Festive Studies», n. 4 (forthcoming 2022).
- M. Salzbrunn, F. Moretti, (2020), *Il carnevale tra limiti, trasgressioni, rinnovamenti e rivendicazioni. Resistenza festiva a Nizza, Marsiglia e Viareggio*, in «LEA Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente – Quaderni di LEA Scrittore/Scritture d'Oriente e d'Occidente», n.9, Dicembre 2020, pp. 399-414, <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/12445>.
- M. Salzbrunn, R. von Weichs, *Sacred Music, Sacred Journeys: What Makes an Event Postcolonial?*, in «ThéoRèmes. Enjeu des approches empiriques des religions», n.4, 2013.
- C. Sandoval, G. Latorre, *Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color*, in A. Everett (ed.), *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, Cambridge, The MIT Press -the John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning- MA 2008, pp.81–108.
- P. Serafini, *Performance Action. The Politics of Art Activism*, Routledge, London 2019.

A. Sidro, *Le carnaval de Nice et ses fous: Paillassou, Polichinelle et Triboulet*, Serre, Nice 1979.

N. Thomson, *Seeing Power*, Melville House, New York 2015.

P. Weibel, *global aCtIVISm. Art and Conflict in the 21st Century*, Mit Press, Cambridge MA 2015 <https://zkm.de/en/blog/2013/12/peter-weibel-global-activism> (last accessed 26.9.19)

N. Yural-Davis, K. Kannabiran, U. Viethen (eds.) *The Situated Politics of Belonging*, Sage, London 2006.

Biografia dell'autore/ Author's biography

Monika Salzbrunn è Professoressa Ordinaria presso la Facoltà di Teologia e Scienze delle Religioni dell'Università di Losanna, con una cattedra di Religioni, Migrazioni, Diaspora (<http://erc-activism.ch/monika-salzbrunn/>). Nel 2015 ha ottenuto un prestigioso Consolidator Grant dal Consiglio europeo della ricerca per il suo progetto ARTIVISM – *Art and Activism. Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in città diverse* (<http://erc-activism.ch/>). Monika Salzbrunn è stata Direttrice dell'Istituto di Scienze Sociali delle Religioni dell'Università di Losanna e Visiting Professor presso l'Università degli Studi di Genova, la Japan Women's University e la Kwansai Gakuin University. Ha pubblicato numerosi articoli e libri in inglese, francese, tedesco, italiano, portoghese e giapponese su performances politici e religiosi ed eventi carnevaleschi e ha scritto diversi film documentari.

Monika Salzbrunn is Full Professor of Religions, Migration, Diasporas at University of Lausanne, invited research professor at Università degli Studi di Genova and associated researcher at CÉSOR/EHESS Paris. She is the first female scientist in Switzerland to receive the prestigious ERC Consolidator Grant in Social and Human Sciences, for her project on ARTIVISM. *Art and Activism. Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities*. (www.erc-activism.ch) Monika Salzbrunn was principal investigator of the SNFS projects "(In)visible Islam in the City. Material and Immaterial Expressions of Muslim Practices within Urban Spaces in Switzerland" and "Undocumented Mobility and Digital-Cultural Resources after the 'Arab Spring'". She has published numerous articles and books in English, French, German, Italian, Portuguese and Japanese about political and religious performances and carnivalesque events and written several documentary films.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Artivismo antimilitarista: l'esperienza del Movimento No Dal Molin a Vicenza

Rosella Pizzolato, Carlo Presotto, Chiara Spadaro, Alberto Peruffo

Abstract

L'esperienza del Movimento No Dal Molin nasce a Vicenza nel 2006 contro la costruzione di una nuova base militare Usa nell'ex aeroporto Dal Molin. Da allora il Presidio Permanente No Dal Molin diventa la casa comune di diverse realtà antimilitariste e lo spazio della creatività del movimento.

L'arte ha un ruolo fondativo di tale attivismo politico, in diverse forme riconducibili alla sfera della public art. Mentre le basi militari vicentine imitano l'arte di Andrea Palladio, infatti, il Movimento No Dal Molin attraversa la città con performance e produzioni artistiche partecipative.

L'articolo intende approfondire alcune delle forme artistiche proposte dal 2006 al 2014 e indagarne l'attuale eredità. Tra queste: le azioni di *Teatro invisibile* e teatro di strada che le donne del movimento hanno usato per stimolare inizialmente il dibattito pubblico sulla base militare; i contributi di artisti locali, come l'azione rivolta all'Unesco *The Burning Cemetery*, di Alberto Peruffo; infine *Silent Play*, un percorso audioguidato coordinato da Carlo Presotto e scritto collettivamente: nella fase di costruzione della base, ripercorreva luoghi ed eventi simbolo del movimento.

The No Dal Molin Movement was born in Vicenza in 2006 against the construction of a new US military base in the former Dal Molin airport. Since then, the No Dal Molin Permanent Presidium has become the common home of various anti-militarist realities and the space for the movement's creativity. Art has a founding role in this political activism, in various forms attributable to the sphere of public art. While the Vicenza military bases imitate the art of Andrea Palladio, in fact, the No Dal Molin Movement crosses the city with participatory artistic performances and productions.

The article intends to deepen some of the artistic forms proposed from 2006 to 2014 and investigate their current legacy. Among these: the actions of *invisible theater* and street theater that the women of the movement used to initially stimulate the public debate on the basis; the contributions of local artists, such as the action addressed to Unesco *The Burning Cemetery*, by Alberto Peruffo; *Silent Play*, an audio-guided tour coordinated by Carlo Presotto and written collectively which, during the construction phase of the base, retraced the places and events that symbolize the movement.

Parole chiave/Key Words

Nonviolenza; performing media; partecipazione, performance antimilitarista.

Non-violent activism; performance media; participation; antimilitarist performance.

Introduzione

Da quasi 80 anni la storia della città di Vicenza è strettamente legata a quella della militarizzazione statunitense. Tra il 1942 e il 1943 viene costruita nella zona est della città berica la caserma Carlo Ederle – meglio conosciuta come Camp Ederle –, inizialmente occupata dall'Esercito Italiano e poi ceduta, nel 1955, all'esercito degli Stati Uniti d'America. Nello stesso anno, diventa la sede operativa, e poi amministrativa, della brigata di fanteria della Southern European Task Force (SETAF), la forza tattica dell'esercito statunitense nel sud dell'Europa¹. Dopo 45 anni, la brigata di fanteria SETAF viene ricostruita come 173a Brigata Aviotrasportata, con l'obiettivo di diventare «la base logistica più importante dell'esercito statunitense in Europa, pronta in poche ore a trasferire i suoi soldati nei vari scenari di guerra che potrebbero aprirsi in Africa e in Medio Oriente, o nell'Europa orientale»².

La capienza di 2.500 posti della Caserma Ederle giustifica la necessità del governo statunitense di progettare nuove strutture militari per ospitare la restante parte della 173a Brigata nel territorio vicentino³. Per la costruzione della nuova base viene quindi, identificata l'area dell'aeroporto Tommaso Dal Molin – un piccolo aeroporto militare italiano, successivamente aperto al traffico civile –, a soli cinque chilometri in linea d'aria dal centro storico di Vicenza, al confine con il Comune di Caldogno (VI). Quando gli accordi tra il governo italiano e quello statunitense sono resi pubblici, nel 2006, le cittadine e i cittadini di Vicenza iniziano a mobilitarsi per impedire la costruzione della nuova base militare USA.

Come scrive Guido Lanaro nella sua tesi di laurea poi pubblicata, si tratta di «un progetto promosso ed avallato, con una continuità politica altrimenti rara nella gestione della cosa pubblica, da governi di centro destra e di centro sinistra, deliberatamente e volutamente sottaciuto alla città dai propri amministratori, e tacitamente accettato, per motivi di con-

¹ M. De Sanctis, *Donne e comunità: il caso del presidio permanente di Vicenza*, tesi triennale in Scienze Psicologiche della personalità e delle relazioni interpersonali, Università degli Studi di Padova, a.a. 2009/10, relatrice L. Zola.

² *Ibidem*.

³ Secondo il Corriere del Veneto (07-09-2017) nel 2017 nelle basi Ederle e Del Din di Vicenza erano dislocati circa quattromila soldati della Brigata (<https://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cronaca/2017/7-settembre-2017/vicenza-pochi-ineffiaci-male-armati-dossier-segreto-stronca-ederle-2401999521355.shtml>).

venienza economica, da molti protagonisti della vita economica e sociale della città. Nonostante si tratti evidentemente di uno scontro impari, le proteste della popolazione locale hanno imposto innumerevoli rallentamenti all'iter del progetto, tanto che solo nel febbraio del 2009 hanno finalmente preso il via i cantieri per la costruzione della nuova base»⁴.

La forma iniziale del “Movimento No Dal Molin” – come viene chiamato da allora – era composta da privati cittadini, dall'Osservatorio Permanente contro la Servitù Militare, dai comitati sorti spontaneamente in alcuni quartieri (come quelli di Polesine, Vicenza Est o Maddalene) e nei paesi limitrofi a Vicenza (come Costabissara e Valdagno), e da alcune associazioni già preesistenti sul territorio (Emergency, Arciragazzi, Arci Servizio Civile e i Centri Sociali del Nordest con la realtà del Capannone Sociale e poi del Bocciodromo).

Come scrive Moran De Sanctis nella sua tesi di laurea, in questa prima fase «il movimento ha agito su due piani: a livello di opinione pubblica, informando la cittadinanza della costruzione della base attraverso attività di tipo divulgativo (assemblee informative rivolte ai cittadini, comunicati stampa, Fig. 01) e a livello di manifestazioni dirette nonviolente⁵, tipologia di azioni che ha poi caratterizzato il percorso del Movimento No Dal Molin»⁶.

In questo percorso, l'arte ha un ruolo fondativo dell'attivismo politico, in diverse forme riconducibili alla sfera della *public art*. Mentre le basi militari vicentine “imitano” l'architettura di Andrea Palladio, il Movimento No Dal Molin, negli anni, attraversa la città con performance e produzioni artistiche partecipative. È interessante richiamare in tale contesto i diversi concetti di identità che l'antropologo Ugo Fabietti propone riprendendo le riflessioni di Christian Bromberger e analizzando l'identità performativa che si manifesta come senso necessario di appartenenza al gruppo⁷.

Per approfondire l'identità artistica del Movimento No Dal Molin, il nostro articolo intende approfondire alcune delle forme di attivismo proposte dal 2006 al 2014 dai partecipanti al movimento stesso, e indagarne l'attuale eredità. La prima parte è dedicata alle azio-

⁴ G. Lanaro, *Il popolo delle pignatte. Storia del presidio permanente No Dal Molin (2005-2009)*, QuiEdit, Verona 2010. La nuova base militare a Vicenza sarà inaugurata il 2 luglio 2013 con un nuovo nome, intitolata al partigiano bellunese Renato Dal Din.

⁵ Per l'azione diretta nonviolenta facciamo riferimento alle pratiche descritte da Charles C. Walker nel suo *Manuale dell'azione diretta nonviolenta*, Edizioni del Movimento Nonviolento, Perugia 1982; ed. or.: 1961).

⁶ M. De Sanctis, *op. cit.*

⁷ U. Fabietti, *L'identità etnica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1995.

ni di “Teatro invisibile” e “Teatro di strada” che le donne del movimento hanno usato per stimolare inizialmente, nel 2007, il dibattito pubblico sulla base; la seconda a un *Silent Walk* del 2012, un percorso audioguidato coordinato da Carlo Presotto e scritto collettivamente, che durante la costruzione della base ha ripercorso luoghi ed eventi simbolo del movimento; la terza, prima delle conclusioni, è dedicata ai contributi di artisti locali, come l’azione rivolta all’Unesco *The Wandering/Burning Cemetery*, di Alberto Peruffo.

Teatro invisibile e Fiera del Nordest

La componente femminile è stata fin dall’inizio una presenza molto forte all’interno del movimento di opposizione alla costruzione della nuova base. Le donne hanno dato al movimento una spinta verso forme di lotta pacifica e creativa, utilizzando formule comunicative legate alle esperienze del “Teatro Invisibile” e “Teatro di strada”:

Di esperienze aggregative legate all'antimilitarismo simili a quella del gruppo donne, troviamo innumerevoli esempi in Italia: tutti i movimenti femministi e pacifisti che si sono sviluppati a partire dagli anni Sessanta in poi per la difesa dei diritti umani e contro la guerra, le Donne per la Pace, le Donne in nero, le attiviste di Comiso ecc.⁸ Esempi di militanza femminile possiamo trovarne molti anche a livello internazionale: citiamo in particolare, le note Madri di Plaza de Mayo e la Lega Internazionale delle donne per la pace e la libertà, che tutt'oggi operano per la difesa dei diritti civili e per la pace⁹. Ricordiamo inoltre il ruolo attivo che hanno avuto le donne nella difesa del territorio nella guerra civile di Secessione negli Stati Uniti avvenuta tra il 1861 e il 1865: nel saggio di Bethke Elshtain sulle donne e la guerra ritroviamo molti racconti della Resistenza organizzata in particolare dalle donne della CSA riguardanti azioni spontanee organizzate atte alla difesa del territorio come blocchi, sassaiole ai soldati a cavallo, e altre azioni simili¹⁰.

Come possiamo vedere, la partecipazione delle donne alla vita politica sui temi del pacifismo e della difesa dei diritti umani non è mai mancata: «Le attività dei gruppi di donne, dentro e fuori le istituzioni, recensite nel territorio, rivelano presenze concrete e grandi visibilità, e partono dal presupposto che non è possibile rinunciare a tenere insieme le varie forme della cittadinanza, civile, politica e sociale [...] la rete di donne in un territorio costituisce non solo legame, ma direttamente potere»^{11, 12}

⁸ A. Chemello, *Per un futuro non violento. Lotte delle donne, nonviolenza, pacifismo, Satyagraha*, Torino 1984.

⁹ B. Brock-Utne, *Educating for Peace: a Feminist Perspective*, Pergamon Press, New York 1985.

¹⁰ J. B. Elshtain, *Donne e guerra*, Il mulino, Bologna 1991.

¹¹ A. Del Re (a cura di), *A scuola di politica: reti di donne e costruzione dello spazio pubblico*, FrancoAngeli, Milano 2000.

¹² M. De Sanctis, *op. cit.*

Nella fase iniziale della lotta, dopo un'assemblea per organizzare iniziative per la giornata dell'8 marzo 2007, alcune attiviste organizzano delle "incursioni" di Teatro Invisibile¹³.

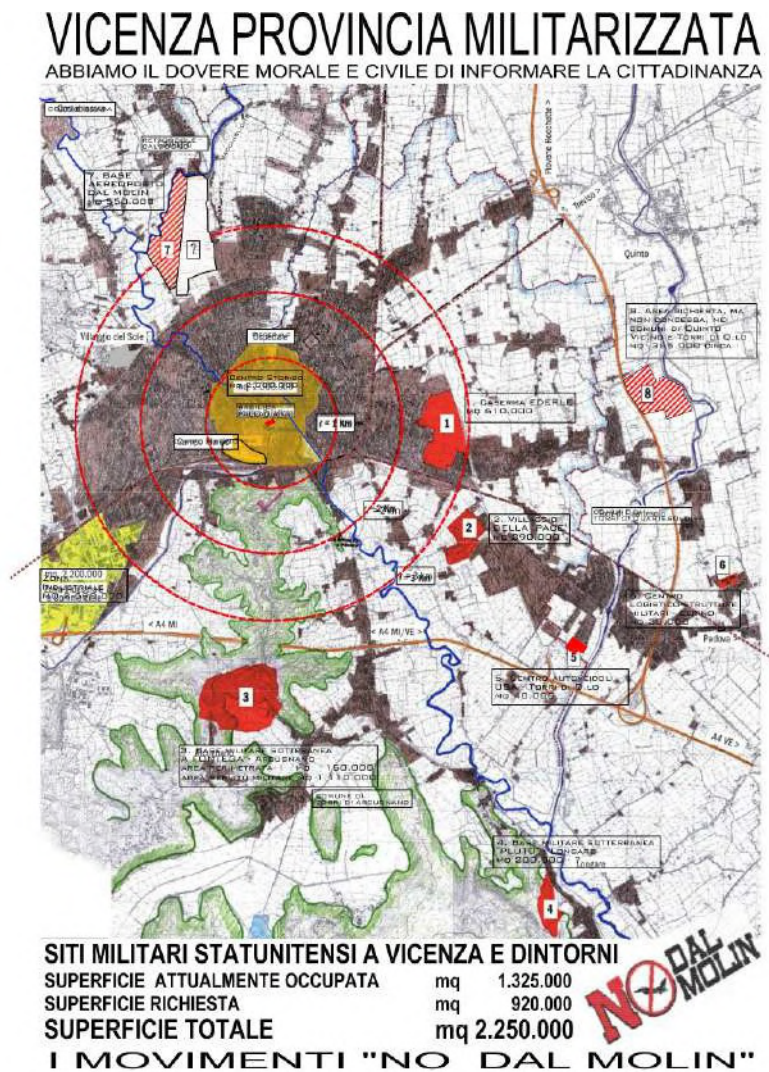


Fig. 01. Mappa dei siti militari statunitensi pubblicata e diffusa dal Movimento No Dal Molin (2007).

Nel caso del Movimento No Dal Molin l'obiettivo delle azioni di Teatro invisibile era quello di allargare il consenso della popolazione. Consenso già molto ampio nella fase iniziale¹⁴, ma che doveva confrontarsi con una parte della popolazione vicentina ostile al movimento. Questa parte vedeva nella costruzione della base militare una serie di van-

¹³ A. Boal, *L'arcobaleno del desiderio*, La Meridiana, Molfetta 1994, p.147. Il teatro invisibile consiste nel provare una scena con le azioni che il protagonista vorrebbe rappresentare nella vita reale, e improvvisarla nei luoghi in cui questi fatti potrebbero realmente accadere e davanti a spettatori che, non sapendo di essere spettatori, agiscono, proprio per questo, come se la scena improvvisata fosse reale. La finzione penetra la realtà. Quello che il protagonista aveva provato come progetto diventa ora atto. Lo scopo reale dell'arsenale del teatro dell'oppresso è contribuire a preparare il futuro anziché aspettarlo.

¹⁴ Vedi l'occupazione dei binari della stazione di Vicenza il 16 gennaio 2006.

taggi indotti per la città: posti di lavoro nell'edilizia, assunzioni di civili in caserma e, per i proprietari di case in zone limitrofe, la possibilità di affittarle ai militari statunitensi.

C'era poi, un'altra fetta di persone che preferiva non prendere posizione, non sentendosi coinvolta nel dibattito "favorevole o contrario alla nuova base?"

Le performance vengono organizzate a tavolino, al Presidio, luogo di incontro degli attivisti. Vi partecipano una decina di persone. Si tratta di un gruppo eterogeneo per età, di genere misto ma con prevalenza femminile; in pochi hanno esperienza teatrale.

Il canovaccio delle azioni viene costruito in modo da convogliare la discussione su alcuni nodi, quali:

- le conseguenze, dal punto di vista sociale, dell'aumento della presenza militare in città e provincia (Vicenza ospita già una grande base Usa in città, altre due in provincia più altre servitù militari)
- l'intensificarsi del traffico stradale in un punto fragile della viabilità cittadina
- il pericolo di inquinamento della falda acquifera sottostante il terreno di costruzione della base
- la riconoscenza dovuta ai militari statunitensi per l'aiuto dato all'Italia nella II Guerra Mondiale
- la possibilità di occupazione per la popolazione

Si sceglie come sede delle performance il mercato del giovedì mattina, del centro storico di Vicenza in piazza dei Signori, nell'orario della tarda mattinata, nel momento di forte affluenza.

Le azioni si svolgono in punti dove la gente è ferma in coda ad una bancarella; talvolta si coinvolge anche il venditore come attore ignaro.

Le persone reagiscono in vari modi agli stimoli offerti dagli attori. Si parte ad esempio, da un "oppressore", pro-base, che aggredisce verbalmente un "oppresso", no-base, senza necessariamente partire da un argomento esplicitamente riferito al dibattito ma dirigendo poi la discussione, grazie agli attori complici, verso l'obiettivo.

Gli "attori inconsapevoli" spesso cercano di evitare il coinvolgimento (circa la metà), alcuni difendono i no-base, altri sostengono i pro-base. L'azione riesce sempre a coinvolgere qualcuno nella discussione. Qualcuno sembra stupito dalla inusuale vivacità

delle discussioni ma il teatro rimane “invisibile” e spesso gli attori si dileguano dopo aver acceso più punti di discussione.

Subito dopo le azioni teatrali, i partecipanti si ritrovano in un punto prestabilito, per valutarne “a caldo” gli esiti rispetto agli obiettivi e per pianificare la successiva performance.

La pratica del teatro invisibile viene ripetuta per tre settimane, ed in questo tempo comincia a formarsi un gruppo che sente l’esigenza di costruire un evento più strutturato, in grado di intrattenere e di informare la gente.

Questa esigenza nasce anche dal fatto che alcune donne scoprono il piacere di appartenere ad una comunità e mettere insieme personali saperi o competenze a servizio di un obiettivo comune di lotta:

Le donne intervistate riconoscono la loro appartenenza al Presidio, vi si identificano e lo considerano un luogo fondamentale per lo sviluppo della lotta contro la costruzione della base, si sentono investite di una responsabilità collettiva verso il Presidio stesso e verso la città attraverso la condivisione di un obiettivo (idea o principio) comune: «Il Presidio è comunità in un modo in cui le persone che ne fanno e che ne hanno fatto parte hanno vissuto delle esperienze uniche e difficilmente...sì, ripetibili. Nel modo con cui comunque ha dettato una linea in città dicendo che ribellarsi si poteva, e dire qualcosa si poteva se ci si mette insieme, se ci si mette insieme tante teste con un obiettivo comune anche se siamo diversi si può fare qualcosa, e questo secondo me è il modo in cui il Presidio è stato comunità...»¹⁵.

Si costituisce il “teatro donne No Dal Molin”. Il gruppo iniziale è composto da circa 30 donne che sono in grado di produrre, a livello amatoriale, costumi e oggetti di scena, e di comporre musiche e canzoni. Un gruppo più piccolo si occupa di regia e sceneggiatura: Petra Wilmer, attrice, regista e insegnante di Teatro; Cristina Faggionato, burattinaia, attrice e sceneggiatrice; Rosella Pizzolato, conduttrice di laboratorio teatrale interculturale; Bertilla Dal Lago, animatrice per ragazzi; Nora Rodriguez, animatrice e formatrice dell’Archi Ragazzi.

Nel giro di sei, sette settimane si mette in piedi *Alla fiera del Nordest*: la prima rappresentazione avviene in Piazza dei Signori, in occasione della manifestazione “No-base” del 4 luglio 2007, festa nazionale per gli U.S.A.

È uno spettacolo breve, della durata di 25 minuti, che usa un linguaggio molto semplice, mescolando comicità e serietà. Si apre con un omaggio a Dario Fo, viene infatti

¹⁵ M. De Sanctis, *op. cit.*, pp. 39-40.

introdotta da un gruppo di giocolieri sulla musica di *Mistero buffo*, che precedono un carretto da mercato con imbonitore e servo sciocco.

Ambientato in una fiera del passato, sull'aria "Udite, o rustici!" dell'*Elisir d'amore* di Donizetti, vuole rappresentare la "svendita" di una città, di fronte ad un pubblico di contadine, che gradualmente diventano consapevoli degli inganni e intraprendono forme di protesta, attraverso canti e azioni.

La formula adottata consente di lavorare per archetipi e di rappresentare in un tempo breve, lo scontro tra potere-denaro e valori-diritti dei cittadini.

Lo spettacolo viene replicato una decina di volte dal 2007 al 2011 a Vicenza città, in provincia e in altre città del Veneto, talvolta fuori regione. Le occasioni sono molteplici: all'interno di manifestazioni di protesta, ospite di festival antimilitaristi o ambientalisti o feste di quartiere:

- giugno 2007 Vicenza, Festambiente, festival ambientalista
- luglio 2007 Cremona, Palazzo del Comune (dopo il Consiglio Comunale)
- settembre 2007 Este (Pd), festival ambientalista
- settembre 2007 Vicenza, festival No Dal Molin
- novembre 2007 Vicenza, sala polivalente Quartiere San Paolo
- marzo 2008, Padova centro, associazione Donne in Nero
- giugno 2008, Bassano (Vicenza), Festival di Macondo
- maggio 2009 Chioggia (Venezia), centro sociale
- maggio 2011 L'Aquila, Donne Terremutate.

Nelle varie repliche si assiste ad un frequente ricambio dei partecipanti; si riesce comunque, a mantenere costante un piccolo gruppo in grado di assumere e intercambiare i ruoli principali. Con il passare del tempo diventa più difficile aggregare il numero iniziale (30 tra ruoli principali e figuranti) e il gruppo si riduce ad una dozzina di partecipanti.

Lo spettacolo gradualmente si esaurisce ma il gruppo, nel frattempo, mette in cantiere nuove performance teatrali collettive sia di supporto al movimento antimilitarista, sia di supporto ad istanze di carattere locale o nazionale, legate ai diritti civili.

Nella fase finale del movimento, il gruppo “teatro donne No Dal Molin” invita nel 2012 Carlo Presotto, direttore artistico del Teatro Stabile di Innovazione La Piccionaia di Vicenza a condurre un laboratorio per realizzare una performance itinerante intorno alla base.

***Silent Walk*, audioguida interattiva al parco della pace di Vicenza**

Nell’ambito del festival No Dal Molin dal 27 al 30 agosto (2012), si tiene un laboratorio di scrittura e creazione collettiva con l’obiettivo di realizzare un percorso narrativo all’interno dell’area Orientale dell’ex-aeroporto Dal Molin, dove c’è il progetto di costruire il futuro parco della Pace. A condurre il laboratorio viene invitato Carlo Presotto¹⁶. Dai primi anni 1990 Presotto collabora con Giacomo Verde¹⁷ nella ricerca sul rapporto tra tecnologie e teatro, realizzando diversi spettacoli con l’utilizzo della tecnica del teleracconto¹⁸. Nel 2009 ha svolto una sperimentazione sull’uso performativo dei lettori mp3 portatili, che ha prodotto nel 2010 una performance nel quartiere periferico di San Lazzaro a Vicenza, *Visioni Impreviste*. Nel 2011 la performance si sviluppa nello spettacolo *Silent Play sguardi dalla città invisibile* per il Festival Biblico di Vicenza. Il progetto, che negli anni seguenti si svilupperà in modo consistente, è fortemente debitore del lavoro di Roger Bernat *Domini Public* del 2008¹⁹, presentato nel 2010 in Italia al Festival di Santarcangelo. L’istanza partecipativa è una delle anime della committenza artistica del Movimento No dal Molin, e si esprime attraverso un dialogo con numerosi artisti/attivisti che ne accompagnano il percorso politico e civile. Carlo Presotto negli anni precedenti aveva collaborato con l’associazione Greenpeace, coordinando la regia teatrale di alcune azioni pubbliche (*Test nucleari francesi a Mururoa*, piazza dei Signori, Vicenza, 1995) e con Legambiente (*Partita a scacchi contro il nucleare*, piazza degli Scacchi Marostica, 2011).

¹⁶ L. Bombana, *La necessità di un tempo inutile, 20 anni di teatro ragazzi de La Piccionaia I Carrara*, Ergon, Vicenza 2005.

¹⁷ A. Balzola, A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004, p. 561.

¹⁸ Ivi, p. 470.

¹⁹ La scheda dello spettacolo *Domini Public* di Roger Bernat: <http://rogerbernat.info/en/shows/1357-2/>

Nel 2007 ha partecipato come operatore indipendente nella rete Indymedia, insieme a Giacomo Verde, alla documentazione della manifestazione del 17 febbraio, realizzando tre racconti video²⁰.

Il laboratorio nasce dal gruppo teatrale che si è costituito intorno al movimento: vede la partecipazione delle attiviste Rosella Pizzolato, Chiara Spadaro, Nora Rodriguez, Nicoletta Dal Martello (membro del gruppo teatrale), ed il contributo di altri attivisti (l'esperto ambientale Pierangelo Miola), abitanti delle case coloniche circostanti ed altri testimoni della sua storia.

Il primo obiettivo del laboratorio è quello di decidere i temi delle tracce audio ed il percorso da proporre al pubblico, una partitura di azioni lungo un percorso che permetta di fare mente locale sulle potenzialità di un futuro parco. Durante la creazione il tema è di grande attualità, dato che il cosiddetto parco della pace è al centro di un dibattito tra diverse posizioni. Da una parte viene promosso come un risultato delle pressioni esercitate dal movimento che hanno portato allo spostamento della base sul lato ovest dell'ex aeroporto e la firma di un accordo che consegna alla città la metà rimasta.

Dall'altra parte viene invece, considerato una compensazione inadeguata al danno ambientale e sociale provocato dalla costruzione della base. L'intera area dell'aeroporto avrebbe dovuto essere destinata a parco, secondo i risultati del referendum autogestito del 2008, ma gli accordi internazionali hanno prevalso sulla volontà dei cittadini e nell'estate 2012 la base è in fase avanzata di costruzione nella sua area occidentale.

La scelta ricade su otto temi, ognuno dei quali fa emergere uno dei racconti latenti del luogo. Ma a differenza delle intenzioni degli organizzatori, l'accesso all'area dell'ex aeroporto sul cui versante ovest è attivo il cantiere per la realizzazione della base, viene negata dalle autorità per motivi di sicurezza, e la performance deve svolgersi all'esterno, lungo la recinzione.

La prima traccia audio di introduzione affida ad una voce digitale il compito di dichiarare questo limite.

²⁰ Documentazione video: Vicenza, 17/02/2007 <https://youtu.be/qMm-ba1JW4w> (1a parte); Vicenza 17/02/2007 <https://youtu.be/pYU5ZkKmKGA> (2a parte); Vicenza 17/02/2007 terza parte <https://youtu.be/Ysy7j0Inqro> (3a parte).

Il percorso vero e proprio prende avvio dal piccolo boschetto simbolico piantato dagli attivisti durante una azione del 2009. Numerose piante erano state messe a dimora come avanguardia simbolica di un parco da realizzare al posto della base. Gli autori scelgono di far parlare in prima persona i giovani alberi, che descrivono il loro ambiente. Le loro voci accompagnano lo sguardo a scoprire la biodiversità dell'area, e suggeriscono una corrispondenza tra alberi e persone, prefigurando il parco come metafora di un ecosistema relazionale.

Il secondo racconto si sposta verso gli hangar, visibili dalla strada, ed è affidato alla voce di un maresciallo dell'aeronautica in pensione, la cui testimonianza viene rielaborata e doppiata. Dopo la descrizione della quantità di piante ed animali che popolavano questa grande riserva naturale all'interno del territorio circostante sempre più antropizzato, il racconto procede con la descrizione dei turni di guardia notturne, degli incontri con il barbagianni o con i piccoli predatori sulla collina della polveriera; queste storie sono accompagnate dal racconto delle trasformazioni dell'aeroporto militare nel corso degli anni.

La terza storia sulle ricerche archeologiche nell'area spinge lo sguardo dello spettatore sotto la superficie del terreno, per leggere le tracce di sessanta secoli di insediamenti umani, fin dalla cultura neolitica caratterizzata da particolari vasi a bocca quadrata. La domanda con cui si chiude questo terzo capitolo è: quali saranno le tracce che la nostra epoca lascerà negli strati geologici? La nostra sarà ricordata come cultura della plastica, del polistirolo o della Coca Cola?

Lo sguardo ora riesce a spaziare sulla parte di pista rimasta nell'area non interessata dai lavori della base, ed il racconto prosegue riportandoci agli anni epici dell'aeronautica, alle gare di idrovolanti degli anni Venti, al mondo di campioni italiani come Arturo Ferrarin e Tommaso Dal Molin, di Amelia Erhart e Charles Lindbergh, alle atmosfere del film di Hideo Miyazaki *Porco Rosso*²¹.

Procedendo si vede sempre più chiaramente l'imponenza della base, e la colonna sonora dà voce ad una memoria difensiva, presentata in uno dei numerosi procedimenti legali contro gli attivisti per azioni dimostrative contro la base. La memoria fa riferimento

²¹ H. Miyazaki, *Kurenai no buta (Porco Rosso trad. it.)*, Studio Ghibli, 1992. Il film d'animazione sviluppa una trama di fantasia ambientata nell'Italia degli anni 1920, e vede tra i personaggi menzionati Arturo Ferrarin e la squadra di idroplani di Desenzano.

ai danni ambientali provocati all'equilibrio idrogeologico della falda acquifera dalla costruzione degli edifici.

La sesta traccia audio è un'altra narrazione in prima persona, che racconta la difficoltà di convivere nella stessa città con una consistente presenza militare statunitense, con il deposito di testate nucleari della caserma Pluto, con i molti siti militari secretati dagli accordi internazionali. Ricapitola le argomentazioni portanti del movimento di opposizione alla base, spiegando i motivi della sua nascita da un punto di vista sociale e politico, fino a dare voce alla preoccupazione di cosa sarà la Vicenza del 2020, con la base a pieno regime.

Il suono di una sirena antiaerea ci porta indietro, dagli scenari di guerra attuale a quelli dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. La "cuca", come veniva chiamata in dialetto la sirena acustica, è la protagonista del racconto di Lino, un anziano attivista e narrata dal punto di vista di un bambino, che descrive con leggerezza inconsapevole il bombardamento angloamericano del 17 e 18 novembre 1944.

Lo spettatore è arrivato al ponte sul Bacchiglione, dove si trova il monumento alle vittime civili del bombardamento, di fronte al quale ascolta un abitante di una delle case coloniche vicine all'aeroporto che racconta le due drammatiche giornate del bombardamento.

Il percorso termina al luogo dove era eretto il tendone del presidio permanente contro la costruzione della base. Due voci dialogano raccontando cinque anni di presenza della protesta del popolo delle pignatte. Dalle prime proteste alla grande manifestazione del 2017, ai 25.000 votanti al referendum autogestito del 2008, alle tensioni con le forze dell'ordine, alle azioni simboliche, fino al luglio 2010 con la prima apertura al pubblico di quello che dovrà diventare il futuro parco della pace.

Una versione finlandese di *Knockin' on Heaven's Door* di Bob Dylan fa da colonna sonora a questo racconto finale²².

La performance viene messa in scena la prima volta il 1° settembre 2012, e poi viene replicata l'anno successivo sempre in occasione del festival. Il dispositivo tecnico prevede l'utilizzo di lettori mp3 che vengono avviati in sincrono su segnale di un perfor-

²² B. Dylan, *Knockin' on Heaven's Door*, Columbia Records, 1973, Versione di Leningrad Cowboys, Feat.: Coro dell'Armata Rossa, in *Total Balalaika Show – Helsinki Concert*, 1993.

mer/guida. L'anno successivo vengono usate delle radio cuffie immersive collegate ad un unico trasmettitore.

In occasione del presente studio, le tracce sonore del lavoro sono state messe a disposizione sulla piattaforma di contenuti geolocalizzati Izi Travel²³.

Un cimitero che cammina

Riportiamo direttamente come documento, il testo di Alberto Peruffo che presenta in prima persona la storia della realizzazione di una delle operazioni artistiche che hanno caratterizzato in termini simbolici il percorso del Movimento No Dal Molin. Ci sembra una testimonianza importante per documentare un ulteriore aspetto del rapporto tra creazione artistica e militanza attivato dall'esperienza vicentina, al centro cronologico della parabola del movimento. Al posto di un'analisi critica della performance ci sembra utile restituire le motivazioni artistiche del processo creativo attraverso le parole stesse dell'artista, che ci portano in presa diretta al cuore di quello che stiamo definendo come *Artivismo*, una pratica in cui arte, etica, politica e vita personale si fondono in gesti complessi, il cui eco permane nelle relazioni e nelle identità sociali e personali:

Alberto Peruffo: *THE WANDERING/BURNING CEMETERY*²⁴.

«Era come se a parlare fosse stato il paesaggio», Wu Ming 1

La mia esperienza di "artista armato" affonda le sue radici nella devastazione del territorio in cui sono nato. La pianura veneta ai piedi dei monti. Affonda e sprofonda nell'aria fetida che respirano i miei figli, gli amici, i compagni, le compagne. «Il tessuto urbano fagocita il tessuto umano» scrissi anni fa per elaborare il concept immaginifico che doveva dare "voce ai senza voce", ai morti degli altipiani, già oltraggiati dalla Grande Guerra. La loro forza silenziosa doveva scendere in città. Per vedere cosa stessero per compiere i vivi. Di nuovo. Ripetutamente. La follia dell'uomo, si sa, è recidiva.

Siamo nel 2006 e tra le notizie che non ci fanno dormire la notte c'è quella di una nuova base militare. A Vicenza. Base che i poteri "gonfiati" degli Stati Occidentali vogliono far

²³ Il sito da cui è possibile scaricare le tracce sonore <https://izi.travel/browse/d93ff603-7e52-450e-9f15-57c636ebe384/it>.

²⁴ Alberto Peruffo (Montecchio Maggiore, Vicenza, 1967), attivista, regista culturale, editore, libraio di ricerca, alpinista e artista multimediale, pioniere delle scritture digitali condivise, studioso di teorie e pratiche della politica, è stato fin da giovanissimo in prima linea sui grandi conflitti territoriali e culturali della sua terra, il mitico Nordest (dalla presentazione del libro A. Peruffo, *Non torneranno i prati*, Cierre, Verona 2019). *Wandering Cemetery*: qua la pagina web di riferimento dell'opera http://www.antsass.it/wandering_cemetery/default.htm.

passare per ampliamento della Ederle, il vecchio insediamento militare voluto dalla NATO durante gli anni decisivi della Guerra Fredda. La vogliono fare nella parte nord di Vicenza. Città Unesco. La popolazione risponde in vari modi. Nasce il magnifico Movimento No Dal Molin. A gennaio del 2007 una grande mobilitazione antimilitarista di decine di migliaia di persone - la Marcia dei Centomila - ciruisce la città. Una marcia straordinaria, ma non riesce ad entrare nel cuore della città, nel ventre dei benpensanti, perché tenuta alla larga dalla Polizia. Dagli Agenti Pubblici del Pensiero. Unico.

Nel creativo caos della Marcia nasce un'idea. L'idea! E se entrassimo con qualcosa e con qualcuno che fa molto più "rumore" della musica e delle bellissime persone vocianti e urlanti che ci circondano? Tipo... un urlo di silenzio siglato da una "clausola liberatoria" che solo l'arte può consegnare e che nessuno può fermare! Neppure loro. Gli Agenti Segreti del Pensiero. Provate a immaginarvi: centinaia di morti - un cimitero simbolico che cammina... - che scende dalle montagne sacre, dalle antiche foreste di Asiago dove sono custodite le anime di migliaia di giovani morti per una guerra inutile... L'Inutile Guerra. Scendono, passano, si fermano. Indagano e consegnano la parola non-detta, ciò che alla fine resterà di loro, per noi. E per loro, di noi. Il silenzio. Assordante. Di una città-civiltà ipocrita. Suicida.

L'idea ha una vena di follia operativa. Come faccio a far camminare un cimitero, centinaia di croci, senza essere fermato? Dove lo trovo un esercito del genere? Di compagni disposti a seguire questa folle idea? Semplice - mi rispondo. Nel coraggio di sviscerare in modo sottile quello che pochi conoscono e nel rendere il processo operativo irreversibile. Mi guardo attorno tra le mie conoscenze di arte politica. Solo Beuys - nel suo tormento artistico, dovuto al drammatico retaggio storico personale - si avvicina a questo operare. Quello che ho in testa è una "living sculpture", una scultura sociale, un'operazione effimera e passeggera, con forti messaggi subliminali da fare emergere piano piano, per non essere fraintesi o bloccati dal nemico militarista, dai suoi servi, dal Sindaco di Vicenza, dai ministri delle economie di morte.

Contatto la più grande esperta di Beuys al mondo. È in Centro America. Le propongo una conferenza-performance qui da noi, facendo un cenno alla mia folle idea, molto beuysiana, performativa. Sta rientrando da Città del Messico. Atterrata a Milano, la intercetto in treno. Scende a Vicenza. Resta letteralmente folgorata dalla mia idea. Talmente tanto che la mette in cartellone alla Biennale di Venezia per la Difesa della Natura. Chiederà i Cento Giorni di Beuys. Il fatto è che devo ancora farla e quando mi arriverà il cartellone da Venezia con scritto a chiare lettere THE WANDERING CEMETERY, capisco di aver fatto il terribile passo irreversibile - del non-ritorno, collettivo - che andavo cercando. Mancano pochi mesi.

Lo confesso ai miei compagni della Fattoria Artistica Antersass. In una cantina fumosa. Mi ascoltano attoniti. Increduli. Spaesati. Forse mi prendono per pazzo. Dove le trovi 400 persone e 400 croci e come le porti in città? - mi chiedono! Non preoccupatevi, ho un piano - confido. Dispiego la mia idea operativa. Un meccanismo di costruzione sociale, tanto sperimentale quanto straordinario. Essendo pioniere nel lavoro di costruzione di collettivi digitali, individuo 20 supercompagni - attivisti radicali in fatto di non-violenza e antimilitarismo - e mediante una coinvolgente lettera partecipativa, da consegnare personalmente ai rispettivi compagni, incarico ognuno dei 20 supercompagni di diventare il capofila di altrettanti 20 superattivisti. Dobbiamo raggiungere 400 militanti consapevoli, motivati, senza riserve, a cui assegnare una croce bianca. Americana. Da portare come segno sovversivo del presente. Non una cosa da poco. Ma così si fa e non si può non-fare.

Invado per un mese una falegnameria di periferia per costruire le 400 croci. Bianche. Un lavoro enorme, anche per l'immaginario della grande falegnameria. Ci sono croci dappertutto. Chissà cosa stanno pensando tutti coloro - clienti e falegnami - che le vedono girare

da settimane... Sicuramente che sta per capitare qualcosa di... non so... incomprensibile. Punto importante: non voglio che sia uno spettacolo. Dico a tutti di non avvertire stampa e giornalisti. Siamo a una settimana dall'uscita. Una mia compagna di lotta, avvocato, mi consiglia di avvertire le autorità, perché si profila l'uscita in città di... un esercito armato... Davvero! E, per lo più spettrale - sottolinea lei. Quindi inaspettato, indecifrabile per chi lo vedrà apparire. E qualcuno potrebbe bloccarci, chiamare le forze di Polizia. Valuto le sue ragioni. Vado dal Questore, che resta senza parole. Credo capisca il contenuto subliminale del mio messaggio e mi firma il permesso, affascinato. Gli chiedo di agire sul far della notte e che vorrei infine piantumare le croci, come installazione, in Campo Marzio, davanti alla stazione. Nulla in contrario, ma è territorio straniero... Del Sindaco.

Incontro componenti della Giunta. Militarista. Il Sindaco mi vieta di fare l'opera. Il vicesindaco lo fa ragionare. Attirerebbe l'ira della Biennale e della sua curatrice. Il Sindaco mi scrive allora una lettera raccomandata personale intimandomi di non farlo, argomentando che la mia operazione è troppo compromettente per la buona immagine di Vicenza: «per l'immaginario collettivo... diventerebbe una città di morte». Parole testuali. È quello che voglio, penso. Nel finale della lettera addirittura mi minaccia. Un fatto è certo, mi vieta la piantumazione. Bene, ma non potrà vietarmi di transitare: le anime transitano, la coscienza sporca resta. Mi autoconvinco e procedo. Troverò come alternativa situazionista il magnifico Colle della Commenda, visibile dall'Autostrada A4, Venezia-Milano.

La notte del 9 e il 10 giugno del 2007 - anniversario dell'entrata in guerra dell'Italia Fascista - 400 croci bianche e altrettanti attivisti si concentrano nel cuore della città, in uno spazio protetto, lontano da occhi indiscreti, a due passi da Contrà Porti, la via palladiana considerata tra le più belle d'Europa. Stiamo per invadere la città! Usciremo nel silenzio più assoluto, attraversando magicamente il centro cittadino. La poca gente in giro, ebbra o sorniona, è colta alla sprovvista. Direi spaventata, disarmata. Siamo preceduti da titoli e sottotitoli. Da uno striscione con scritto «rendere le persone libere è lo scopo dell'arte». Nessuno e niente ci ostacola. Sembra un film, un'allucinazione meditata da oscure direzioni. Ma è tutto vero. Concreto. Perfetto.

Passeremo - tra l'urbe - senza proferire una sola parola. Silenzio sopra il silenzio. Una magia. Una moltitudine perfetta di croci bianche, che "pompano" silenzio. Una specie di pompa a vuoto. Che risucchia l'ipocrisia. Sarà una notte storica. Per chi l'ha vissuta.

Anni dopo, «brucia la memoria sopra la pianura vicentina». Le croci riappaiono a Bocchetta Paù. È il 6 agosto del 2013. Anniversario di Hiroshima. Il cimitero brucia. Dopo Milano, Firenze, Venezia, altri luoghi, sognavo una fine ancora più provocatoria della prima straordinaria apparizione/sparizione: bruciare le croci e consegnare le ceneri ai responsabili della deriva militare dei nostri territori. Alla performance THE BURNING CEMETERY parteciperanno giovani emozionati di varia nazionalità, coordinati da Pax Christi. Qualche mese dopo approderemo "finalmente" a Vicenza, facendo emergere dalle ultime ceneri, ancora fumanti, il percorso NON TORNERANNO I PRATI, voluto dagli attivisti No Dal Molin a 10 anni dal proclama bulgaro di Romano Prodi sulla base. Nasce "Vicenza si solleva": le ultime croci bruceranno in posizione perfetta, davanti all'installazione militare, completamente sepolta, a favore di vento, dal fumo rosso di 100 grandi boette fumogeniste.

Questa grandiosa, corposa, operazione - fatta di corpi e anime in movimento - vive ancora oggi dentro di noi, moltiplicando le relazioni. Viva e vegeta nella memoria, perché senza materia e senza gabbie istituzionali. Questa è per me l'arte. Questo è l'attivismo. L'arte che io chiamo armata, insubordinata. Liberatasi dalla merce. Generatrice di nuove pratiche e di nuovi compagni.



Fig. 02. *The Wandering Cemetery* (2007)



Fig. 03. *The Burning Cemetery* (2009)



Fig. 04. *Non torneranno i prati* (2013)

Conclusione

Nel 2013 la base americana, ribattezzata *Camp Del Din*, viene inaugurata a Vicenza, e negli anni successivi il Movimento conclude il proprio percorso. Di questo grande laboratorio di cittadinanza rimangono molte tracce nel tessuto sociale e culturale della città, ma non è nostro compito rintracciarle. Vogliamo invece, provare a individuare come le esperienze di creazione artistica abbiano generato delle pratiche ancora presenti, pur in un contesto totalmente differente.

In particolare, ci sembra importante ripartire da un'osservazione di Giacomo Verde che aveva partecipato alle manifestazioni del Movimento No Dal Molin (Fig.05):

Un'arte realizzata in "solitudine", con spirito autoreferenziale e che non si pone il problema di come verrà venduta e distribuita, oggi si mette automaticamente al servizio del mercato capitalista globale: qualunque sia il soggetto che intende trattare e le tecniche che usa.²⁵



Fig. 05. Giacomo Verde con il figlio Tommaso alla Manifestazione No Dal Molin

L'esperienza di teatro invisibile ha contaminato il percorso di inclusione sociale dei migranti e dei rifugiati attraverso il teatro condotto da Rosella Pizzolato, supportata in vari passaggi da altre figure incontrate lungo il percorso No Dal Molin. Nel 2014 va in scena lo spettacolo *Nella pancia della Balena*, in cui un gruppo misto di attori migranti ed italiani si mescola ad un piccolo numero di spettatori in un percorso cittadino a piedi ed in autobus. Durante il percorso prendono vita racconti del momento che sta tra la partenza dal proprio paese e l'arrivo in uno nuovo, narrazioni dello spazio liminale tra i luoghi e tra le identità. Lo spettacolo è costruito su di un testo preciso ma mantiene una capacità di adattarsi alle interazioni con gli spettatori, che sono liberi di entrare nel flusso dei racconti con esperienze personali, domande, interventi. In alcune occasioni le performance mettono insieme le istanze degli immigrati con quelle della difesa del territo-

²⁵ G. Verde, *Artivismo tecnologico*, BFS, Pisa 2007, p. 46.

rio, come nel caso del reading sulle *Città invisibili* di Calvino, lettura a più voci e più lingue presentata nel febbraio 2018 al Centro Sociale “Bocciodromo” di Vicenza.

Il lavoro di Carlo Presotto si sviluppa negli anni in una fitta rete di performance dedicate al racconto latente dei luoghi che danno vita ad un proprio format teatrale *Silent Play*, attraverso il quale l’artista esplora la possibilità di una creazione drammaturgica partecipata. Nel luglio 2020 va in scena uno spettacolo senza attori, *Il cielo sopra la città*²⁶ dedicato allo spazio urbano, in cui gli spettatori vengono condotti in gruppo con un sistema di radioguide a rileggere gli incontri tra persone nelle strade e piazze della città a seguito dell’esperienza recente del lockdown. In questo caso il gruppo di scrittura è composto da una serie di artisti che intersecano le loro visioni: Collettivo Anagoor, Sotterraneo, Massimiliano Civica. Nell’agosto 2020 invece, nell’ambito di *Opera Estate Festival* va in scena *La voce degli alberi*²⁷ realizzato attraverso un laboratorio di scrittura partecipata di alcuni mesi con la comunità del paese di Mussolente. Lo spettacolo in forma di narrazione itinerante, mette in scena in forma *site specific* la storia del parco di Villa Negri Piovene a Mussolente, e di come in vent’anni di impegno dei cittadini il luogo è stato trasformato in un bene comune.

Alberto Peruffo è in prima fila nel movimento che denuncia il drammatico caso di inquinamento ambientale provocato dalla ditta Miteni in provincia di Vicenza, con la contaminazione di una importante falda acquifera che interessa una popolazione di circa 350.000 persone in 21 comuni tra le provincie di Padova, Vicenza e Verona.²⁸ Le azioni di Peruffo, tra cui un blocco simbolico della ditta Miteni, hanno rappresentato un apporto significativo per fare emergere il problema e mantenerne la visibilità diffusa. Del 2009 è la pubblicazione del libro *Non torneranno i prati*²⁹ in cui Alberto Peruffo ricostruisce la vi-

²⁶ C. Presotto, M. Civica, D. Villa, S. Derai, *Il cielo sopra la città*, Spettacolo teatrale radioguidato. Produzione La Piccionaia Centro di Produzione teatrale. Prima rappresentazione: 21 luglio 2020, Vicenza. Repliche a Lecce, Castelfranco veneto (TV), Marostica (VI) nell’estate 2020.

²⁷ C. Presotto, P. Rossi, *La voce degli alberi*, Spettacolo teatrale itinerante. Coproduzione Opera Estate Festival/La Piccionaia. Prima rappresentazione: 1 agosto 2020, Villa Negri Piovene Mussolente (VI).

²⁸ Un ampio dossier sul caso è on line: <https://www.internazionale.it/reportage/marina-forti/2020/08/05/vento-inquinamento-pfas>

²⁹ A. Peruffo, *Non torneranno i prati: storie e cronache esplosive di Pfas e Spannoveneti*, Cierre, Sommacampagna 2019.

conda e sviluppa una ricerca linguistica sulle nuove parole che danno forma alla narrazione del Veneto contemporaneo³⁰.

Concludiamo questo articolo nuovamente con una citazione di Giacomo Verde, ricordando la sua partecipazione alla manifestazione del Movimento No Dal Molin del 17 febbraio 2007 con la rete di operatori video di Indymedia, e facendo nostra la sua riflessione e la sua provocazione ancora oggi pienamente attuale:

Di arte e creatività ha bisogno il movimento. E infatti le sue vittorie e le sue speranze si basano su quella creatività collettiva espressa nelle campagne, manifestazioni ed eventi che vengono quotidianamente organizzati perché un altro mondo sia veramente possibile. Questo è il tipo di arte che ci deve interessare: diffusa, nascosta nelle attività quotidiane, che sa parlare anche dalle zone d'ombra senza bruciarle alla luce, che non si chiude agli spazi privilegiati e protetti di musei e gallerie nel nome di una propria "originalità", un'arte che non inibisce ma stimola la creatività di ogni individuo e che segue le logiche del sentimento politico, che segue i principi di "Bellezza e Giustizia" (come dice James Hillman) piuttosto che i soli principi di "economia politica" e affermazione personale³¹.

Riferimenti bibliografici

- A. Balzola, A. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004.
- A. Boal, *L'arcobaleno del desiderio*, La Meridiana, Molfetta 1994.
- L. Bombana, *La necessità di un tempo inutile, 20 anni di teatro ragazzi de La Piccionaia I Carrara*, Vicenza 2005.
- B. Brock-Utne, *Educating for Peace: a Feminist Perspective*, Pergamon Press, New York 1985.
- A. Chemello, *Per un futuro non violento: lotta delle donne, nonviolenza, pacifismo, Satyagraha*, Torino 1984.
- A. Del Re, (a cura di) *A scuola di politica: reti di donne e costruzione dello spazio pubblico*, FrancoAngeli, Milano 2000.
- M. De Sanctis, *Donne e comunità: il caso del presidio permanente di Vicenza*, Tesi triennale in Scienze Psicologiche della personalità e delle relazioni interpersonali, Università degli Studi di Padova, a.a. 2009/10.
- J. B. Elshtain, *Donne e guerra*, Il Mulino, Bologna 1991.
- U. Fabietti, *L'identità etnica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1995.

³⁰ Intervista all'autore di Chiara Spadaro <https://altreconomia.it/pfas-peruffo-informazione/>

³¹ G. Verde, *op. cit.*, p. 47.

G. Lanaro, *Il popolo delle pignatte. Storia del presidio permanente No Dal Molin* (2005-2009), Quaderni di StoriAmestre, Mestre 2010.

A. Peruffo, *Non torneranno i prati: storie e cronache esplosive di Pfas e Spannoveneti*, Cierre, Sommacampagna 2019.

G. Verde, *Attivismo tecnologico*, BFS, Pisa 2007.

C. Walker, *Manuale per l'azione diretta Nonviolenta*, Edizioni del Movimento Nonviolento, Perugia 1982.

Sitografia

<https://altreconomia.it/pfas-peruffo-informazione/> (consultato il 20/12/2020)

http://www.angersass.it/wandering_cemetery/default.htm (consultato il 28/12/2020)

<https://www.internazionale.it/reportage/marina-forti/2020/08/05/vento-inquinamento-pfas> (consultato il 20/12/2020)

<https://youtu.be/qMm-ba1JW4w> (consultato il 20/12/2020)

<https://youtu.be/pYU5ZkmKGA> (consultato il 20/12/2020)

<https://youtu.be/Ysy7j0Inqro> (consultato il 20/12/2020)

<http://rogerbernat.info/en/shows/1357-2/> (consultato l'8/12/2020)

Biografia degli autori/ Authors' biography

Rosella Pizzolato, insegnante di italiano per stranieri presso C.P.I.A. di Vicenza e conduttrice di laboratori teatrali interculturali. Laureanda presso D.A.M.S. dell'Università degli Studi di Padova.

Carlo Presotto, autore e regista, del teatro La Piccionaia di Vicenza, si occupa di narrazione e di performing media. Docente a contratto di teatro sociale e di comunità (IUSVE) e di teatro per il management (Ca' Foscari Venezia).

Chiara Spadaro, antropologa e dottoranda in "Studi storici, geografici e antropologici" all'Università degli Studi di Padova, Ca' Foscari Venezia e Verona (XXXV ciclo). Si occupa di politiche del cibo e sistemi territoriali, ed è giornalista ambientale.

Alberto Peruffo, attivista, editore e libraio, alpinista e artista multimediale, pioniere delle scritture digitali condivise, studioso di teorie e pratiche della politica, è stato fin da giovane in prima linea sui grandi conflitti territoriali e culturali a Nordest.

Rosella Pizzolato, teacher of Italian for foreigners at C.P.I.A. of Vicenza and host of intercultural theater workshops. Graduating at D.A.M.S., University of Padova.

Carlo Presotto, author and director, artistic director of the theater production center La Piccionaia in Vicenza, has developed his own stylistic code over the years, contaminating the narrative theater with the use of video and radio guides.

Chiara Spadaro, anthropologist and PhD candidate in “Historical, geographical and anthropological studies” at the University of Padova, Ca' Foscari Venezia and Verona. She deals with food policies and territorial systems, and she is an environmental journalist.

Alberto Peruffo, activist, publisher and bookseller, mountaineer and multimedia artist, pioneer of shared digital writings, scholar of theories and practices of politics, since his youth he has been a protagonist in the great territorial and cultural conflicts in the Northeast of Italy.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

“A rapist in your path”: Flash Mob as a Form of Artivism in the 2019 Chilean Social Outbreak

Paulina Bronfman

Independent Researcher, Chile.

Abstract

L'attivismo è diventato un elemento centrale del cambiamento politico in Cile. Nel 2019, durante l'esplosione sociale cilena di ottobre, le arti dello spettacolo furono una parte importante dell'espressione pubblica. Questo articolo esplora il ruolo del flash mob come forma di Artivismo in Cile secondo un approccio interdisciplinare che unisce gli studi teatrali e le ricerche sui movimenti sociali. Albacan in *Flashmobs as Performance and the Re-emergence of Creative Communities* propone che i flash mob siano veri atti performativi che ricollegano gli individui alla loro comunità in modo cooperativo, creativo e giocoso. I flash mob sfidano gli eventi quotidiani di strada perché avvengono in un breve intervallo di tempo specifico. Probabilmente il flash mob cileno più emblematico è stato *Uno stupratore sulla tua strada* creato dal collettivo Las Tesis. L'intervento è stato ispirato al lavoro della celebre femminista Rita Segato per creare una performance che mostrasse lo stupro non solo come un crimine contro una singola donna, ma l'espressione di una più ampia questione sociale.

Artivism has become a central element of political change in Chile. In 2019, during the October Chilean social outbreak, performing arts were an important part of public expression. This paper explores the role of flash mob as a form of Artivism in Chile from an interdisciplinary approach combining literature from Theatre Studies and Studies of Social Movements. Albacan proposes that flash mob turn out to be performative acts that reconnect individuals with their community in a cooperative, creative and playful way. Flash mob challenges the street routine because happens in a short, specific interval of time. Probably the most emblematic Chilean flash mob was *A rapist in your path* created by the collective Las Tesis. The intervention, inspired by the work of renowned feminist Rita Segato to create a performance that would show rape not just as a crime against an individual woman, but as the expression of a larger social issue.

Parole chiave/Key Words

Artivismo; Flash mob; rivolta sociale cilena.

Artivism; Flash mob; Chilean social outbreak.

Introduction

Citizen activism has become a central element of political change in Chile. In 2019, during the Chilean social outbreak in October, the performing arts were a fundamental part of citizen expression, however, this relationship began to take shape much earlier, in the first expressions of the student movements of 2006. The aim of this article is to problematize the role of the flash mob as an expression of citizen activism generated from the social outbreak in Chile and its referents in the performative expressions of the student movement in Chile since 2006. This work develops an interdisciplinary perspective combining literature on Citizen Education¹, Theatre Studies² and Studies of Social Movements³. The hypothesis that animates this article suggests that today's artistic activism, unlike yesterday, is a direct manifestation of citizen participation. It is no longer only the artist who participates with his work in social movements and protest, now it is the citizens themselves that use artistic expression as a form of political participation. This aspect, which in Citizenship education is called "active citizenship", it is one of the main challenges of education for formal citizenship. For this reason, this thesis proposes to test the hypothesis about the artistic, political and pedagogical function of artistic activism in Chilean context.

Albacan⁴ proposes that flash mob turn out to be performative acts that reconnect individuals with their community in a cooperative, creative and playful way. Flash mob challenges the street routine because it happens in a short, specific interval of time. Probably the most emblematic Chilean flash mob was *A rapist in your path* created by the collective *Las Tesis*. The intervention, inspired by the work of renowned feminist Rita

¹ M. Choi, *A concept analysis of digital citizenship for democratic citizenship education in the internet age* in «Theory & research in social education», n. 44, 2016, p. 565-607.

² M. De Marinis, *Comprender el teatro*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1997; M. Grass Kleiner, *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*, Frontera Sur Santiago 2018; P. Serafini, 'A rapist in your path': *Transnational feminist protest and why (and how) performance matters*, in «European Journal of Cultural Studies», n. 23(2), 2020, pp. 290-295.

³ J. Keane, J. *The life and death of democracy*, Norton, New York 2009; B. Sousa Santos, B. *La difícil democracia. Una mirada desde la periferia europea*, Akal, Madrid 2016.

⁴ A Albacan, *Flashmobs as Performance and the Re-emergence of Creative Communities*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», n. 4, 2014, pp. 8-17.

Segato to create a performance that would show rape not just as a crime against an individual woman, but the expression of a larger social issue.

Chilean 2019 Social Outbreak

The social discontent that has been seething in Chile for years in the form of constant marches since 2010 unleashed in October 2019 outbreak with a massive unrest that quickly became violent and started extending from the capital Santiago into other cities within the country, generating expensive harm to public and private infrastructure, and causing serious human rights abuses to a huge group of the population.

Originally the crisis that started on October 19th, 2019 was unleashed when, on the recommendation of a panel of experts from public transport, the Government of President Sebastián Piñera decided to raise the price of the Metro ticket by 30 pesos, reaching a maximum of 830 pesos (US \$ 1, 17 approximately). As a way of protest, the students began to carry out massive evasions in the subway, raising turnstiles to enter the platforms without paying. The situation worsened when violence took over the streets of the Chilean capital, Santiago, with the burning of various metro and bus stations, looting of supermarkets and attacks on hundreds of public facilities. The government, then, decreed a state of emergency, which meant the deployment of the military, who also ordered a curfew the following day. The deployment of armed soldiers and uniformed police devices failed to curb the fury of the hundreds of protesters that had several Chilean cities plunged into real confrontation between protesters and police.

None of these measures and announcements made by the government in the following weeks dampened the fury of the Chileans. The next few weeks, cities such as Santiago, Valparaíso and Concepción woke up with serious damage to buildings and public spaces, as well as strikes in ports and roadblocks. As a result of the social crisis the authorities extended the curfew in the Metropolitan Region of Santiago, from 19pm local time to 6pm am, measuring that long for months. In addition, classes were suspended in schools and universities in Concepción and in 43 communes of Santiago. Shortly after, the Chilean army also announced a new curfew in other cities in the north and south of the country.

Experts affirmed that the rise in the subway rate was only the "tip of the iceberg" of the problems that are afflicting Chileans⁵. The word inequality had taken over the social debate in a few months of mobilizations, with hundreds of protesters insisting that the social gap in Chile was disproportionate. As revealed in the latest edition of the Social Panorama of Latin America report prepared by the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC), the richest 1% of the country was left with 26.5% of the wealth in 2017, while 50% of the lowest-income households had access to only 2.1% of the country's net wealth. On the other hand, the minimum wage in Chile is 301,000 pesos (US \$ 423) while, according to the National Institute of Statistics of Chile (INE), half of the workers in that country receive a salary equal to or less than 400,000 pesos (US \$ 562) per month.

A study on the members of the congress wages⁶, compared the diet of the representatives of the various OECD state members. The result: Chilean parliamentarians are not only the ones who earn the most in terms of net wages, but they also rank first in the relationship between their income and GDP per capita. In addition, they are in second place (only surpassed by Mexico) in the relationship between their diet and the minimum income of each country. The study concludes that a Chilean congress representative earns almost 12 times the GDP per capita and 40 times the minimum income. What can be concluded from this study is that the problem of inequality in Chile is expressed at all levels, including its main democratic structure: the parliament. The political-institutional framework has generated a system where the parliamentarians receive salaries that are totally out of proportion to what the majority of the population earns. According to Fundación Sol, 82% of workers in Chile earn less than \$ 775,000 and, reported from CASEN 2011, 17.45% receive a salary equivalent to or less than the minimum salary.

⁵ F. Paúl, *Protestas en Chile: 4 claves para entender la furia y el estallido social en el país sudamericano*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798> (last access October 23rd, 2019).

⁶ C. Shaeffer, C. Segura Ortiz, L. Valenzuela, *Democrática desigualdad: Diputados chilenos son los mejor pagados en los países de la OCDE*, CIPER Chile. <https://www.ciperchile.cl/2014/06/11/democratica-desigualdad-diputados-chilenos-son-los-mejor-pagados-en-los-paises-de-la-ocde/> (last access December 11th, 2019).

These results have serious consequences for the quality of Chilean democracy, because an abysmal distance is established between the representatives and their constituencies. Such a gap is not only symbolic, but, as this analysis shows, material. The authors even affirm that it would be possible to argue that this economic distance “shields” Chilean parliamentarians from the average living conditions of Chileans, making them insensitive to such conditions. To the prevailing urban, educational, health and even environmental segregation, this inequality is added, which at the same time sustains and reproduces the others. Furthermore, this reality transforms the most powerful men and women in Chile into “pairs” of parliamentarians, in terms not only of income but also of style and quality of life, due to their economic situation: «Their lives intersect in private schools that their children can attend, places where they take vacations and various decisions when consuming, to give just a few examples»⁷.

Chilean Artivism

In this context of political mobilization art and activism became an important part of the citizen expression and participation in the social movement. The relationship between art and activism in Chile is long-standing. For example, at the end of the 70s there was already what the art critic and theorist Nelly Richard calls "an advanced scene" to refer to those artists who, after the 1973 military coup, began to exceed the limits of the painting, crossing the boundaries of genres to develop new visual languages and thus modify the discursive strategies of art in Chile⁸. For his part, Víctor Hugo Sánchez in his book *Bandera Hueca*⁹ recounts how in the 90's the MOVILH (Movement for Homosexual Integration and Liberation) carried out actions during the marches to make visible the problems of people living with HIV / AIDS in the country.

⁷ C. Shaeffer, C. Segura Ortiz, L. Valenzuela, *Democrática desigualdad: Diputados chilenos son los mejor pagados en los países de la OCDE*, CIPER Chile. <https://www.ciperchile.cl/2014/06/11/democratica-desigualdad-diputados-chilenos-son-los-mejor-pagados-en-los-paises-de-la-ocde/> (accessed December 11th, 2019, p. 2).

⁸ N. Richard, *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, Tercera edición, Metales Pesados, Santiago 2014.

⁹ V. Robles, *Bandera hueca: historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Editorial Cuarto Propio, Santiago 2008.

Since the student mobilizations of 2006, the social movements that have taken place in Chile are characterized, in many cases, by the appropriation of public space and the political use of the body of those who consider themselves excluded as a way of claiming for said exclusion. This resurfaces in October 2019, high school and university students organized a massive evasion of the Santiago metro fare. The reason was to protest the increase of 30 pesos in the cost of the ticket. This apparently minor issue sparked the largest protest movement in the country in the last 30 years, which has been dubbed the 'October social outbreak'. The uprising of October and the months to come left a fundamental mark on the history of social movements in Chile with the massive return of citizens to the street in a transversal way and expressed through new forms of citizen activism, where the arts played a key role and were at the centre of citizen expressions. Music, visual interventions, graffiti and performances were transformed into tools of citizen discontent.

The flash mob phenomenon in Chile

Flash mob is defined as a public agglomeration of strangers, organized through digital media, who perform a performance with a specific objective and then disperse¹⁰. The flash mob contains particular elements that differentiate it from other types of performance: it is organized quickly, through one or more digital media, it is horizontal in its linkage of power, the participants do not belong to organizations, it does not have defined charismatic leaders and it quickly dilutes¹¹. Albacan¹² proposes that flash mob turn out to be performative acts that reconnect individuals with their community in a cooperative, creative and playful way. Flash mob challenges the street routine because it happens in a short, specific interval of time.

¹⁰ G. Gore, *Flash mob dance and the territorialisation of urban movement*, in «Anthropological Notebooks», n. 16(3), 2010, p. 125-131; V. Molnár, *Reframing public space through digital mobilization: Flash mobs and contemporary urban youth culture*, in «Space and Culture», n. 17 (1), 2014, p.43-58; H. Nicholson, *Applied theatre: The gift of drama*, Palmgrave Macmillan, New York 2005.

¹¹ C. Lara, *Internet, nuevas formas de acción colectiva y subjetividades políticas: movilizaciones estudiantiles chilenas del 2011* in «Persona y Sociedad», n.31(2), p.173-196, 2017.

¹² A. Albacan, *Flashmobs as Performance and the Re-emergence of Creative Communities*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», n. 4, 2014, p. 8-17.

Flash mob was already an important expression used by the student movement in Chile from the beginning. During 2011, different types of flash mobs were developed under the wing of the student movement where the aesthetics of pop culture had a great impact on the visuality of the performances. Some examples are "Lavín beach", where students sought to attract attention and make fun of the Minister of Education. The "Genkidama", a flash mob organized by a student through Facebook inspired by the popular anime series Dragon Ball. But probably the most emblematic performance was "Thriller for education", where the students organized a dance choreography based on the music video of the Michael Jackson song, disguised as zombies in front of the Government Palace. This phenomenon resurfaces after the social outbreak through different performances such as the emblematic *Un Violador en tu camino (A rapist in your path)* by the collective *Las Tesis*.

During the October's outbreak, *A rapist in your path* was the most visible face of a group of performers and interventions that work collectively from the body, with feminism, for memory and decolonization. Among these artists are Cecilia Vicuña, *La Yeguada Latinamericana*, *Las Tesis*, Paula Baeza Pailamilla and Daniela Catrileo from the feminist Mapuche collective *Rangiñtulewfü*. Within the expressions of performing arts in the outbreak of October we could differentiate at least two types: performance and flash mobs.

Although the limits between the first two are not completely defined, the fundamental difference is that in the first a group of artists or citizens performs an intervention. The notion of flash mobs as an emerging, novel format for performance, holding participatory and emancipatory possibilities that have the potential to bridge the much-dreaded gap between spectating and performing, and lead to the re-emergence even if apparently temporary or fleeting of creative communities within the public sphere, is stimulated by the recent explosion of this particular performative practice within the public realm, in the past five years.

Las Tesis

Las Tesis is an artistic, interdisciplinary and feminist collective of women from Valparaíso, Chile, made up of Daffne Valdés, Paula Cometa, Lea Cáceres and Sibila Sotomayor.

The collective aim is to disseminating feminist theory based on performance; specifically, through an interdisciplinary language that combines the performing arts, sound, graphic and textile design, history and social sciences. With their work they seek to translate the theses of feminist authors into visual, sound and bodily stimuli, configuring a device for multiple audiences. His first work, *Patriarcado and Capital is a criminal alliance*, was a small-format staging premiered in August 2018 in Valparaíso, based on the book *Calibán y la bruja*, by the Italian American feminist writer Silvia Federici¹³.

For their second staging, they studied rape in Latin America, specifically the approaches of the Argentine anthropologist Rita Segato¹⁴ who has analyzed in her works the factors that structure the sexual violence against women and rape as a mandate of weakened masculinity. The result of this research was the small format staging *The rapist is you*, and the street intervention *A rapist on your path*, replicated in more than 50 countries. During 2020 they have carried out collaborative works in audio-visual format addressing issues such as domestic violence, legalization and decriminalization of abortion, among others. The name *Las Tesis* (The Thesis) stems from the fact that the objective of these artistic collective is to take theses feminist authors and translate them into a performative format in order to reach multiple audiences.

A rapist in your path

The collective *Las Tesis* made the first performance of *A rapist in your path* in front of the Second Police Station of Chile Valparaíso, in protest of the violations of women's rights perpetrated by the State, the army and the police during the protests of the social outbreak. On November 25th, the song became popular in Chile when it was performed by more than 2000 participants in Santiago (capital) in front of the Courts of Justice to denounce gender violence committed by the institutions of the Chilean state.

A new massive protest with *A rapist in your path* was held on November 28 in front of the offices of the Ministry of Women and Gender Equity of the Chilean government to de-

¹³ S. Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, Madrid 2004.

¹⁴ R. Segato, *Las estructuras elementales de la violencia*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal 2003.

mand the resignation of the Minister for not acting properly against the violations of the human rights of women throughout the protests. The performance was also carried out in front of the *Palacio de la Moneda* (Government Palace) and in the renamed (by the protesters) *Plaza de la Dignidad* (The Dignity square). On December 3, 2019, the performance was carried out in an act where women over 40 years of age were summoned, thus crossing the generational barrier, since it was generally linked to younger women. By doing this, people over 40 years of age went to the front and younger women stayed behind.

The initiative was made at the gates of the National Stadium enclosure that was used as a detention and torture center during the Pinochet dictatorship, thus being a symbolic and historically significant location. In just a few days, the song, its choreography and iconography became a worldwide and multitudinous phenomenon. Feminists and feminist collectives organize protests based on this performance, replicating it and adapting the original lyrics to their own contexts. There is a record of its performance in public spaces in more than 30 countries including Argentina, Brazil, Germany, the United Kingdom, France, Italy, Turkey and India.

Since its second public enactment in Chile on 25 November 2019, the performance began to make the rounds on social media. *A rapist in your path* is an open, collective performance involving lyrics sung in unison to a catchy beat, and a simple choreography performed synchronously by a group of women in a public space. The performance is focused on rape and the lyrics address the structural nature of gender violence in society more broadly:

Patriarchy is our judge
That imprisons us at birth
And our punishment
Is the violence you DON'T see
Patriarchy is our judge
That imprisons us at birth and our punishment
Is the violence you CAN see
It's femicide.
Impunity for my killer. It's our disappearance. It's rape!
And it's not my fault, not where I was, not how I dressed. And it's not my fault, not where I was, not how I dressed. And it's not my fault, not where I was, not how I dressed. And it's not my fault, not where I was, not how I dressed.
And the rapist WAS you and the rapist IS you
It's the cops,
It's the judges, It's the system, It's the President,
This oppressive state is a macho rapist. This oppressive state is a macho rapist.

And the rapist IS you and the rapist IS you
Sleep calmly, innocent girl
Without worrying about the bandit, over your dreams smiling and sweet, watch your
loving cop.
And the rapist IS you and the rapist IS you and the rapist IS you and the rapist IS you.

The first staging of this performance, and the speed with which it increased media prominence, made it a particularly potent and opportune message to the violence experienced by women at the hands of the police during the recent protests in Chile against inequality. Although, while the performance has a spontaneous quality, for example, one of the steps in the choreography emulates the squatting position that women are forced to take during police searches. *Las Tesis* had in fact been carefully conducting research on ways of making feminist theories available to wider audiences for the previous year and a half¹⁵.

A rapist in your path was an *interactive and political flash mob* or *smart mob* because it had a political goal and sought to confront the boundaries of freedom of assembly in public spaces¹⁶. In relation to artistic activism, Sibila Sotomayor, academic and artist from *Las Tesis*, explains this phenomenon based on two key concepts: otherness¹⁷ and subalternity developed by Spivak¹⁸. Sotomayor warns that somehow women and dissidents from performance generate what she calls a multiple political body, that can inhabit the historically masculinized public space. In her opinion, this is a new way of connecting with politics. This hypothesis could be applied to all sectors that feel marginalized in relation to democracy and have no voice.

In this regard, Urzúa Martínez¹⁹ establishes at least six elements in the political use of the body in the context of the marchers carried out by young people: a) Presentation of the body as a tactical and strategic objective at the same time; b) Performative diversity; c) Centrality of expressive resources; d) The disruptive nature of the actions and e)

¹⁵ P. Serafini, 'A rapist in your path': *Transnational feminist protest and why (and how) performance matters*, in «European Journal of Cultural Studies», n. 23(2), 2020, p. 290-295.

¹⁶ V. Molnár, *Reframing public space through digital mobilization: Flash mobs and contemporary urban youth culture*, in «Space and Culture», n. 17(1), 2014, p.43-58.

¹⁷ A. Toro, *Escenificaciones de la representación de la 'otredad' y 'alteridad': estrategias de hibridación en discursos premodernos en latinoamérica. Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*, Peter Lang, Frankfurt 2007, p. 21-52.

¹⁸ R. Spivak, E. Said, *Selected subaltern studies*. Oxford University Press, London 1988.

¹⁹ S. Urzúa Martínez, *¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura?: Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo*, in «Última década», n. 23(42), 2015, p. 39-64.

Waste of time, energy and resources. When the body appears on the street, she reflects, the demands can be communicated and shared. In this sense, the body on the street becomes the medium, that is, it is a tactical objective, to achieve socialization of the deficiencies or failures of the system. In the same way, taking the street would imply the appropriation of oneself. This action implies a demonstration of autonomy, a conquest in itself that rises up in a world devoted to predation and capitalist domination. The visibility of the body became a strategic objective that questioned the police distribution and the naturalized expropriation of bodily energies.

In relation to the political body, Silvia Federici makes explicit in *Calibán and the Witch* that, in capitalist society the body is for women what the factory is for male wage workers: the main terrain of their exploitation and resistance. Federici affirms that the state has appropriated the female body by functioning as a means for reproduction, to the same extent that men are forced to work for the accumulation of capital. In this sense, the importance that the body has acquired in the expression of citizen activism and specifically in the expressions of the feminist movement is extremely relevant. As Federici explains, the female body, in all its aspects (maternity, childbirth, sexuality) is a political body, both within feminist theory and in the history of women. That is why feminist knowledge refuses to identify the body only in the private sphere and speaks of a *politics of the body* which in its opinion is a fundamental element for the analysis of artistic activism because it is both the canvas and the battlefield.

In order to answer the question on what it is specifically that makes a performance action powerful in and beyond a protest context, Sefarini²⁰ examines the values and processes behind *A rapist in your path* in order to generate a deeper understanding of why the performance was appropriated by women across the world. Serafini proposes that it is a powerful, prefigurative performance action because it «mobilises participants and appeals to audiences as a sharp denunciation of violence, a demonstration of collective, prefigurative political action and a visually impressive composition»²¹

²⁰ P. Serafini, *A rapist in your path: Transnational feminist protest and why (and how) performance matters*, in «European Journal of Cultural Studies», n. 23(2), 2020, p. 290-295.

²¹ Ivi, p. 290.

From an analysis of some fifty online postings of dance mobs Gore²² establishes that, it is evident that, apart from those sponsored for commercial reasons, which are more similar to a highly prepared and controlled performance than a mob, the formal aesthetic dimensions of the dance are neither the objective nor the emphasis for both dancers and spectators. Choreography, Gore suggests, is either a simple collective routine or series of solos, demanding no professional technical expertise and allowing the spectator to enter the dance. This does not suggest that there is not an aesthetic experience for the spectator, but it is not one in which the dancing must be attractive to the eye in the orthodox sense.

For Gore that does not mean that in flash mob visual pleasure has a role. Moreover, while the explicit aims are important for the participants, the reasons for the event are not significant for the audience. The impact of the dance resides elsewhere than in relations between form, function or meaning. But in the Chilean case of *A rapist on your path*, reasons and context were extremely relevant because they were supposed to release the work at the end of October 2019 as a small format staging, but due to the political context in Chile that was not possible. Consequently, *Las Tesis* premiered as a street intervention signifying its political and artistic value in the context of the Chilean social explosion.

The impact of this original performance in Chile following the boom of international representations that went viral on social media had a substantial attention from major media outputs. Sefarini believes that this can in part, be endorsed to the enormous value of the performance of large groups of women singing and dancing together at landmark locations around the world, but also for the remarkable quality of the action that must not be considered as damaging or inconsistent to its prefigurative value. Somewhat, for her, this performance action could be thought of as a case of *ethical spectacle* in the way of Boyd and Duncombe²³ define it: «where artists and activists appropriate the communication tools of an intensely mediated society while maintaining processes and values that allow the action itself to be participatory, contextualized and emancipatory»²⁴.

²² G. Gore, *Flash mob dance and the territorialisation of urban movement*, cit., pp. 125-131, 2

²³ A. Boyd, S. Duncombe, *The manufacture of dissent: What the left can learn from Las Vegas*, in «Journal of Aesthetics and Protest», n. 1(3), 2004, p.34-47.

²⁴ Ivi, p.294.

In this respect Reed²⁵ affirms that the arts function as cultural forms within social movements is to transform society in numerous ways. These functions are to: encourage social change; empower and deepen commitment; inform larger society about social issues, harmonize social activists within the movement; inform internally to express or reinforce values and ideas; inform externally as a more effective way to communicate movement ideals to people outside the movement; enact movement goals directly historicize to invent, tell and retell the history of the movement; set a new emotional tone; critique movement ideology; and provide elements of pleasure and aesthetic joy.

Conclusions

During the 2019 Chilean social outbreak, probably the most emblematic Chilean flash mob was *A rapist in your path* created by the collective *Las Tesis*. The intervention inspired not just Chilean women but a huge movement of women around the world seeking to participate in an action of resistance to rape and patriarchal establishment. Julia Kristeva, in *The Future of the Revolt*²⁶ argues that the revolt is a space for reflection, a permanent questioning, with a magnificent transforming power to rethink and change our being, our connections and the ways in which we shape our emotional bonds.

Furthermore, the revolt has an enormous potential as an action in the public sphere where writing and art invites us to remember, to recall from the conflict itself to create other possible forms. In itself, the revolt is an exercise of freedom. This revolt is presented as the potential for the multiplication of the symbolic²⁷, since this awakening, in addition to generating a criticism of the economic model and representative democracy. As Fernandez & Moreno²⁸ emphasize: «It is an invitation to create a different bond between us and with reproduction of the life»²⁹.

²⁵ T. Reed, *The art of protest: Culture and activism from the Civil Rights Movement to the present*. University of Minnesota Press, London 2019.

²⁶ J. Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1999.

²⁷ N. Richard, *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, Tercera edición. Metales Pesados, Santiago 2014.

²⁸ R. Fernandez, C. Moreno, *Feminismos en las revueltas* in K. Araujo (ed.) *Hillos tensados. Para leer el octubre chileno*, Usach, Santiago 2019pp.273-298.

²⁹ Ivi, p. 275.

In the Chilean case, activism allowed the creation of an abstract and concrete space for dialogue between citizens and the public space. In this expression of citizen participation, art confronted the issues of inequalities expressed through the protesters body themselves. In particular, the work of the collective *Las Tesis* confronted the issue of gender violence not only as a personal problem but also as a political and social problem. In this reunion of the micro and the macro that probably allowed several generations of women around the world to feel connected and identified, transforming *A rapist in your path* in an anthem of contemporary feminism.

References

- A. Albacan, *Flashmobs as Performance and the Re-emergence of Creative Communities*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», n. 4, 2014.
- M. Choi, *A concept analysis of digital citizenship for democratic citizenship education in the internet age* in «Theory & research in social education», n. 44, 2016.
- M. De Marinis, *Comprender el teatro*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1997.
- S. Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, Madrid 2004.
- G. Gore, *Flash mob dance and the territorialisation of urban movement*, in «Anthropological Notebooks», n.16(3), 2010.
- M. Grass Kleiner, *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*, Frontera Sur Santiago 2018
- J. Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1999.
- J. Keane, J. *The life and death of democracy*, Norton, New York 2009.
- C. Lara, *Internet, nuevas formas de acción colectiva y subjetividades políticas: movilizaciones estudiantiles chilenas del 2011*, in «Persona y Sociedad», n. 31(2), 2017.
- V. Molnár, *Reframing public space through digital mobilization: Flash mobs and contemporary urban youth culture*, in «Space and Culture», n. 17(1), 2014.
- H. Nicholson, *Applied theatre: The gift of drama*, Palmgrave Macmillan, New York 2005.
- F. Paúl, *Protestas en Chile: 4 claves para entender la furia y el estallido social en el país sudamericano*, BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798> (accessed October 23rd, 2019)

- T. Reed, *The art of protest: Culture and activism from the Civil Rights Movement to the present*. U of Minnesota Press, London 2019.
- N. Richard, *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, Tercera edición. Metales Pesados, Santiago 2014.
- V. Robles, *Bandera hueca: historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Editorial Cuarto Propio, Santiago 2008.
- A. Sedano-Solís, *El Teatro Aplicado como campo interdisciplinario de investigación en los Estudios Teatrales*, in «Artnodes», n. 23, p. 104-113, 2019.
- R. Segato, *Las estructuras elementales de la violencia*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- P. Serafini, 'A rapist in your path': *Transnational feminist protest and why (and how) performance matters*, in «European Journal of Cultural Studies», n. 23(2), 2020.
- R. Spivak, E. Said, *Selected subaltern studies*. Oxford University Press, London 1988.
- B. Sousa Santos, B. *La difícil democracia. Una mirada desde la periferia europea*, Akal, Madrid 2016.
- A. Toro, *Escenificaciones de la representación de la 'otredad' y 'alteridad': estrategias de hibridación en discursos premodernos en latinoamerica. Estrategias de la hibridez en America Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*, Peter Lang, Frankfurt 2007.
- C. Shaeffer, C. Segura Ortiz, L. Valenzuela, *Democrática desigualdad: Diputados chilenos son los mejor pagados en los países de la OCDE*, CIPER Chile. <https://www.ciperchile.cl/2014/06/11/democratica-desigualdad-diputados-chilenos-son-los-mejor-pagados-en-los-paises-de-la-ocde/> (last accessed December 11th, 2019).
- S. Urzúa Martínez, *¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura?: Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo*, in «Última década», n. 23(42), 2015.

Biografia dell'autore/Author's biography

Paulina Bronfman Collovati è un'attrice, regista e ricercatrice dell'Universidad Católica del Chile. Ha conseguito un Master e un PhD in Education presso l'Università di York, Regno Unito. La sua tesi di dottorato dal titolo *Problematizzare l'insegnamento di Shakespeare attraverso lo sguardo dei Diritti Umani: percezioni ed esperienze degli educatori sui temi dei Diritti Umani nell'educazione di Shakespeare* era incentrata sulla relazione tra le questioni dei Diritti Umani, della Cittadinanza e del Teatro Applicato utilizzando un approccio epistemologico femminista. Il suo attuale progetto di ricerca è incentrato sull'attivismo artistico in Chile, America Latina e Regno Unito e sui loro legami con la formazione sulla Cittadinanza e sui Diritti Umani.

Paulina Bronfman Collovati is an actress, director and researcher from the Universidad Católica of Chile. She holds an MA and a PhD in Education at the University of York, United Kingdom. Her doctoral thesis *Problematizing Shakespeare's teaching through the gaze of Human Rights: Educators' perceptions and experiences regarding Human Rights themes in Shakespeare Education* was focused on the relationship between the issues of human rights, citizenship and applied theatre using a feminist epistemological approach. Her current research project is focused on artistic activism in Chile, Latin America and the UK and their links with citizenship and human rights education.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

From Bianco to Shock and Back.

L'oscillazione fra due poli di creazione che svela il reale tra le pieghe della realtà imposta

Alessandra loalé

Abstract

Il testo comprende un'analisi critica del lavoro di Biancoshock, attivista milanese che opera nello spazio pubblico dal 2004, arricchito da un'intervista per approfondirne le peculiarità della pratica di creazione multidisciplinare. Creatore del non-movimento *Ephemerism*, l'artista sviluppa la sua ricerca nel segno dell'azione temporanea di riappropriazione nello spazio pubblico, in cui l'uso dei media digitali, come strumenti per la critica o come oggetto della critica stessa, ha risvolti estetico-concettuali originali, concretizzando un inedito rapporto tra spazio reale e spazio virtuale e perpetuando nel tempo il segno effimero. Dalle installazioni, alle performance online, alle azioni di *urban-hacking*, compiute spesso in collaborazione con altri artisti sia in Italia che all'estero, Biancoshock pone l'accento su quanto in una società iperconnessa, la dimensione URL possa essere realmente invasiva e devastante per il mondo IRL (abbr. per *In Real Life*, ndr), ma anche come la prima possa essere un'estensione a supporto del secondo con un uso diverso delle tecnologie.

The text includes a critical analysis of the work of Biancoshock, an activist from Milan who has operated in the public space since 2004, and an interview which focuses on the peculiarities of his creative multidisciplinary practice. Father of the non-movement *Ephemerism*, the artist develops his research under the sign of the temporary action of reappropriation in public space, in which the use of digital media, both critical instrument and object of critique itself, has original aesthetic-conceptual implications, materializing an unedited relationship between real space and virtual space and perpetuating the ephemeral sign over and over. From installations to online performances, or to urban-hacking actions, often carried out in collaboration with other artists both in Italy and abroad, Biancoshock emphasizes how in a hyperconnected society the URL dimension can be really invasive and devastating for the IRL world (= *In Real Life*), but also how, by embracing a different use of technologies, the former can be an extension to support the latter.

Parole chiave/Key Words

Attivismo; Public Art; Ephemerism; Media Digitali; Social Network; Comunicazione.

Activism; Public Art; Ephemerism; Digital Media; Social Network; Communication.

«Il reale è una X non rappresentabile, il vuoto traumatico che può essere soltanto intravisto tra le spaccature e le contraddizioni della realtà apparente»¹. Evocare «quei “reali” che sottendono la realtà per come il capitalismo ce la presenta»², scrive Mark Fisher nel 2009, è uno dei compiti che, secondo me, oggi gli artisti, come creatori di nuovo senso, devono assolvere nel nostro sistema sociale. Un artista che lavora in questa direzione è il milanese Biancoshock, pseudonimo dietro al quale si cela una personalità multidisciplinare, che opera nello spazio pubblico dal 2004. Muovendo i primi passi nel graffiti-writing, arriva oggi ad essere uno degli attivisti urbani di fama mondiale, che sferra le sue critiche verso quelle che sono le dinamiche di una società già da tempo immersa in una crisi, oggi esacerbata dalla nuova ed inaspettata pandemia.

Il suo pseudonimo già informa sulla natura ambivalente delle sue pratiche di creazione. Come spiega Pietro Rivasi, nel testo introduttivo alla monografia dedicata all'artista, “Bianco” e “Shock”, le due parti in cui si compone il nome, identificano le due polarità in cui si divide la sua produzione. Dalle opere più complesse e articolate su più livelli di lettura, che necessitano di maggiore riflessione e fanno capo alla polarità “Bianco”, a quelle di più immediata comprensione, che intrattengono il fruitore di passaggio scioccandolo e fanno capo alla polarità “Shock”³.

Due poli di oscillazione creativa, opposti, ma complementari sia per la lettura complessiva del lavoro dell'artista, sia quando si sovrappongono dando origine a opere di forte impatto estetico e concettuale. Una complementarità quest'ultima, che trova un parallelismo con ciò di cui parla Milohnić a proposito delle azioni pubbliche, la cui «basic polarity is between efficacy and entertainment» e in cui «humour is an important component» perché libera «from the fear of the sacred, of prohibitions, of the past, of power»⁴. Caratteristiche, che in Biancoshock si estendono anche ad opere non ascrivibili a tale pratica. Il suo impegno come attivista⁵ lo

¹ M. Fisher, *Realismo capitalista*, (Trad. V. Mattioli), Nero edizioni, Roma 2018, p. 53.

² *Ibidem*.

³ P. Rivasi, *Breve tour alla geografia psicologica ed estetica dell'artista*, in *Biancoshock. Dipòlo Wunderkammern*, Roma-Milano 2019, pp. 14-22.

⁴ A. Milohnić, *Artivism*, in «Transversal», n. 2, 2005.

https://transversal.at/transversal/1203/Milohnic/en#_ft 23 (ultimo accesso 23/12/2020)

⁵ Tra le figure pioniere dell'attivismo italiano, va ricordato Giacomo Verde, con cui Biancoshock condivide l'etica del “Do it yourself” nell'uso sperimentale della tecnologia per fini creativi e di critica sociale. Sull'argomento, G. Verde, *Artivismo tecnologico*, BFS, Pisa 2007.

porta, infatti, ad avere un approccio trasversale alle tematiche sociali affrontate, che necessitano l'uso di diversi media e il ricorso a diverse pratiche artistiche.

La sua pratica di creazione multidisciplinare si è arricchita negli anni di moltissime opere, ma la mia analisi si concentra su quelle in cui l'uso dei media digitali, come strumenti per la critica o come oggetto della critica stessa, determina risvolti estetico-concettuali originali nella concretizzazione di un inedito rapporto tra spazio reale e spazio digitale e di conseguenza nel ripensamento della definizione di "spazio pubblico", ponendo l'accento su quanto, in una società iperconnessa, la dimensione URL (online/digitale) possa essere realmente invasiva con effetti devastanti per il mondo IRL (offline/concreto). In questa prospettiva apro la mia analisi con *Social Reich* (2014), l'installazione site-specific realizzata per il Nuart Festival di Stavanger in Norvegia (Fig. 01).



Fig. 01. *Social Reich* - spray paint su muro e sedia. Nuart Festival, Stavanger, Norvegia, 2014. Photo: Ian Cox

Andando oltre le implicazioni estetico-concettuali della critica mossa al social network più potente del globo, il cui potere è rappresentato come il simbolo di una bandiera di regime sociale, attraverso un'arguta manipolazione del suo logo,⁶ ciò che mi interessa è la materializzazione del social network come uno Stato digitale immateriale in uno Stato reale materiale. La volumetria spaziale che Facebook - diventato «a dream space of judgment—a place where

⁶ Usato successivamente, a completamento dell'installazione ufficiale, per la realizzazione di cinque bandiere issate illegalmente davanti al Municipio della città. Per un approfondimento rimando a *Fra Biancoshock Interview*, «There:Art», Web: <http://thereart.ro/fra-biancoshock-interview/> (ultimo accesso 17/01/2021)

people [...] suddenly reveal themselves to be players in a pervasive system of discipline»⁷ - acquista nella realtà concreta, infatti, apre la strada verso la scoperta di e la riflessione su importanti sfumature del concetto di “pubblico” di uno spazio reale e di uno spazio digitale.

Su questo percorso, si inserisce *Social strike* (2016), la prima di una serie di performance online, che riflette sul concetto odierno di protesta. Uno sciopero digitale, realizzato interrompendo la pubblicazione dei propri lavori su tutte le sue pagine social (Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr, Blogger), consente di rivelare quanto i social network siano infatti "luoghi" deputati dalle persone per protestare, accusare, giudicare liberamente, generando però, un distacco ancora più forte dal reale di quello generato in passato dalla Tv, che svuota di senso l'atto stesso di protesta riempiendolo di ipocrisia.

Perché, se fino a poco tempo fa gli scioperi si facevano in strada per protestare uniti contro un disagio comune, oggi le proteste si ingaggiano dal buio della propria stanza, in passivo silenzio, dietro ad uno schermo in questi "luoghi" popolati da milioni di persone, con cui però non siamo mai venuti in contatto.

Una protesta in solitaria, quindi, che mette a nudo il paradosso del significato di "social" dei media e quanto la mediazione “social” di tali atti politici, sia riuscita a trasformarli da opportunità di svolta per le comunità, in “campagne-evento” anti-comunitarie (Fig. 02).



Fig. 02. *Social strike* – blogspot dell'artista, performance online, 2016. Image courtesy of the artist.

⁷R. Joshua, *In Facebook's courtroom*, in «The New Yorker», 1 October 2014. <https://www.newyorker.com/books/joshua-rothman/facebook-courtsroom> (ultimo accesso 23/11/2020).

Un'altra opera cardine è *Web 0.0* (2016), realizzata per CVTA' Street Fest a Civitacampomariano in Molise. Un'installazione pubblica site-specific diffusa per tutto il piccolo borgo italiano, in cui l'artista torna nuovamente a materializzare nella realtà concreta ciò che ha origine in quella digitale e questa volta lo fa in modo permanente, inserendo i loghi dei diversi applicativi in luoghi pubblici deputati (Figg. 03, 04, 05).



Fig. 03. *Web 0.0* – Installazione, CVTA' Street Fest, Civitacampomariano, 2016. Image courtesy of the artist.

È una di quelle opere, in cui scopriamo quella squisita e potente sovrapposizione delle due polarità di creazione, perché riesce ad innestare nello spazio pubblico diversi livelli di approfondimento critico, proposti ed esaltati dal dialogo ironico con il contesto urbano di questo paesino dell'entroterra molisano, ricco di tradizioni popolari, dove Internet è un mondo parzialmente sconosciuto. Una trasformazione di alcuni spazi - dagli esercizi commerciali ai luoghi di ritrovo fino a quelli dei servizi pubblici - e arredi urbani avvenuta con la partecipazione di tutte le persone del luogo, per lo più anziani, che hanno aiutato di persona l'artista nell'elaborazione dell'intero progetto⁸. «Biancoshock creates real-life Internet in small village»⁹, dimostrando che i servizi offerti da applicativi come Gmail, Facebook, WhatsApp e perfino Tinder, sono sempre esistiti nel reale, ma con

⁸ D. Casillas, *Artist Biancoshock creates real-life Internet in small village*, in «Metro», 10 maggio, New York, 2016 <https://www.metro.us/artist-biancoshock-creates-real-life-internet-in-small-village/> (ultimo accesso 6/12/2020).

⁹ *Ibidem*.

altra veste, quella pubblica, che garantiva una socialità oggi spenta a causa della loro privatizzazione. Un parallelismo con le parole di James Bridle, che scrive:

la computazione è una specie di hacking cognitivo [...] si è evoluta in qualcosa di talmente pervasivo e seducente che siamo arrivati a preferirla persino quando processi meccanici, fisici o sociali molto più semplici funzionerebbero meglio [...] più i prodotti della computazione ci accerchiano, più attribuiamo loro il potere e la capacità di generare verità, più si fanno carico di maggiori mansioni cognitive, più è la realtà stessa ad assumere le sembianze di un computer¹⁰.



Figg. 04, 05. Web 0.0 – Installazione, CVTA' Street Fest, Civitacampomarano, 2016. Images courtesy of the artist.

¹⁰ J. Bridle, *Nuova era oscura*, trad. di F. Viola, Nero, Roma 2019, pp. 54-55.

Le opere fin qui prese in esame - molte ascrivibili alla polarità “Bianco” -, il tipo di materializzazione effettuato e di dialogo intessuto con gli spazi pubblici, dimostrano quanto il confine tra il mondo online e il mondo offline si stia in questi anni assottigliando, così come il concetto di “pubblico” si stia modificando, man mano che, oltre a Facebook, anche molti altri social media e servizi online entrano a far parte della vita quotidiana delle persone e viceversa, creando una interdipendenza che manipola e offusca la nostra percezione del reale.

Ma soprattutto evidenziano come, i nuovi media nelle mani sbagliate siano importanti complici nella forgiatura di tutte quelle immagini di comunità ingannevoli, con l’unica volontà di allontanare le persone, renderle individui ancora più soli.

Ephemerality. Il segno tangibile, ma rigorosamente effimero, di un’azione temporanea nello spazio urbano

Oggi, il ruolo dell’artista urbano ha un peso specifico, per una critica del ruolo dei media di comunicazione di massa e quello dei social network nel sistema contemporaneo dell’informazione, della privacy, dell’arte, del consumo, oltre che della loro influenza sulla percezione del reale nascosto nelle pieghe di una realtà quotidiana preconfezionata ed imposta¹¹. In tal senso Biancoshock si impone sulla scena contemporanea con una duplice presa di posizione. Da una parte, contro la mitizzazione della figura dell’artista, dichiarando che «non mi importa affatto che la gente riconosca me [nelle opere], perché a mio avviso chiunque, con un po’ di volontà e un pizzico di creatività, potrebbe realizzare lavori di questo genere»¹²; dall’altra con la creazione del non-movimento Ephemerality, che riflette il pensiero per il quale, come afferma l’artista, ciò che conta è fare arte pubblica per strada senza regole o restrizioni, senza preoccuparsi della durata delle opere.¹³ Un atteggiamento contro la capitalizzazione e feticizzazione subita dall’arte urbana,

¹¹ F. Bomba, *Aspettando la strada, Biancoshock ci racconta la sua mostra a Milano*, in «Exibart», 2019, <https://www.exibart.com/street-art/aspettando-la-strada-biancoshock-ci-racconta-la-sua-mostra-a-milano/> (ultimo accesso 15/12/2020).

¹² L. La Porta, *Fra Biancoshock does not exist*, «Ziguline», 2013.

<http://www.ziguline.com/frabiancoshock-does-not-exist/#> (ultimo accesso 15/12/2020).

¹³ C. Omodeo, *Biancoshock. Ephemerality*, in «Graffiti Art Magazine», n. 40 (Settembre-Ottobre), 2018, p. 68.

per cui la maggior parte delle sue opere nello spazio urbano, sia in Italia che all'estero, sono da sempre il segno tangibile, ma rigorosamente effimero, di un'azione temporanea.

Un'azione di riappropriazione di uno spazio, che in teoria si definisce pubblico, ma che in pratica è sempre più escludente. Un'azione che quando è illegale e non autorizzata è già politica. In quanto, come fa notare Heathfield, «negli spazi urbani dell'Occidente, la dimensione pubblica si è arresa a quella privata: la socialità è condizionata dall'individualismo imperante e l'agire è strettamente regolato e sorvegliato»¹⁴. Il contesto urbano diventa così simbolo della situazione sociale ed economica dalla quale ognuno sente di non aver più voce in capitolo. Di conseguenza «il luogo è visto da molti artisti, che lavorano dal vivo, come una forza oppressiva, da superare e combattere» perché «è il prodotto di un certo pensiero o ideologia, che ne definisce l'architettura e le consuetudini, gli spostamenti fisici e i ritrovi sociali che si compiono al suo interno»¹⁵.

Biancoshock, attraverso la sua nuova sintassi visiva, intesse un dialogo diverso con le architetture e gli arredi del contesto urbano che, per dirla con le parole di Pioselli, inceppa «la codifica automatica dei segni urbani [inserendovi] inediti livelli di significazione»¹⁶, trasformando lo spazio fisico e riorganizzando la lettura dello stesso. Partendo dalla manipolazione del dato reale, molte delle opere dell'artista producono nello spazio pubblico qualcosa di inatteso. Grazie a uno stile permeato dal paradosso e dall'ironia, sempre più raffinata e sottile, costruisce metafore e doppi sensi visivi riattualizzando la strategia del *détournement* del situazionismo storico nelle operazioni di *urban hacking*.¹⁷ Uno stile, che fonda il proprio carattere su una «conoscenza approfondita dell'ambiente urbano» e un «costante esercizio mentale» di reinterpretazione dei singoli dettagli «delle sue infrastrutture, [...] dei suoi codici»¹⁸ per incitare le persone a guardare

¹⁴ A. Heathfield, *Vivo*, cit., p. 165.

¹⁵ Ivi, p. 166

¹⁶ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, Johan&Levi editore, Monza 2015, pp. 118. Parole usate dalla studiosa per descrivere le operazioni nello spazio urbano di Francesco Garbelli negli anni Ottanta.

¹⁷ Manipolazione e reinterpretazione degli oggetti di arredo urbano. Per una definizione esaustiva rimando a M. Valjakka, *Urban hacking: the versatile forms of cultural resilience* in «Hong Kong. URBAN DESIGN International» n.25, 2020.

https://www.researchgate.net/publication/330884385_Urban_hacking_the_verseatile_forms_of_cultural_resilience_in_Hong_Kong (ultimo accesso 10/12/2020).

¹⁸ P. Rivasi, *Breve tour alla geografia psicologica ed estetica dell'artista*, cit., p. 18.

le cose da un'altra angolatura. Un lavoro che gli permette di stimolare la creatività, interrogare i passanti e mostrare loro, che gli oggetti, come gli individui, meritano un secondo sguardo¹⁹. Iconica di questa pratica efficace e immediata è l'opera pubblica *Ego washer* (2016), realizzata per il Festival The Christal Ship a Oostende in Belgio. Una delle sue azioni di urban-hacking diventata virale in pochissimo tempo, che fa capo alla polarità "Shock". Un semplice intervento di *détournement* su di una lavatrice lasciata tra i rifiuti per strada, diventa la materializzazione ironica nello spazio urbano del logo di Instagram supportata dal motto "Pulisci il tuo ego e condividilo su Instagram", una chiara critica alla società dell'immagine, che del social media ha fatto il proprio luogo di culto. Quando la incontri non te l'aspetti, ma ti colpisce, perché coniuga in sé due icone del nostro quotidiano: l'estetica dell'elettrodomestico, con cui laviamo i nostri panni sporchi, e quella dell'icona di Instagram, che solitamente la vediamo sul piccolo schermo dello smartphone.

Tutto ciò posto fuori contesto ha la capacità di scatenare nello spettatore associazioni di idee ed immagini con una velocità e immediatezza disarmanti (Fig. 06).



Fig. 06. *Ego washer* – lavatrice, pittura acrilica, adesivo. Oostende, Belgio, 2016. Photo: Mark Rigney.

¹⁹ C. Omodeo, *Biancoshock. Ephemeralism*, cit., p. 68

La collaborazione come metodo

Le peculiari caratteristiche di intenti e linguaggi fin qui analizzate, avvicinano Biancoshock a quella ristretta cerchia di outsider della public art internazionale, di cui fanno parte Harmen de Hoop, Brad Downey, John Fekner, Elfo e alcuni altri con i quali, tra l'altro, ha collaborato e continua a collaborare determinando ancora di più il suo carattere multidisciplinare. Un *modus operandi*, che lo distanzia nettamente da quello per lo più egocentrico dell'artista di strada comune e lo avvicina molto a quello dei writers, che agiscono in crew.

Sull'onda della critica verso la speculazione e mercificazione dell'arte di strada nasce *Diecimila euro* <https://diecimilaeuro.weebly.com/> (2017). Un'opera sitografica, concepita e realizzata da Biancoshock e Elfo, che si presenta ironicamente come un normale sito di servizi per rubare l'arte nello spazio pubblico per la propria collezione, indicando le opere più preziose, gli strumenti per staccarle e il loro valore. Una *call to action*, in una sezione apposita del sito, fa di questa un'opera pubblica nello spazio digitale, invitando tutto il pubblico, che vuole aiutare il progetto, supportarlo e mantenerlo nel tempo, a segnalare un'opera di strada.

La più significativa in quanto a continuità, è la collaborazione con l'artista olandese Harmen de Hoop. Unica nel suo genere²⁰, possiamo seguirne gli sviluppi e restare costantemente aggiornati attraverso un sito dedicato²¹. Cominciata nel 2015, la relazione artistica di queste due personalità incredibili è giunta fino ad oggi regalando azioni e installazioni nello spazio pubblico significative per ciò che comporta la creazione di nuovo senso in opposizione al senso unico imposto dalla realtà capitalista. Esemplare è *Brain Teaser* (2019), un oggetto-scultura composto da un Magic Rubik's Cube sormontato da uno smartphone acceso su un account IG creato ad hoc, che riproduce precisamente la faccia coperta del cubo utilizzando il layout di Instagram feed. L'artista dà forma originale ad un'altra critica mossa efficacemente contro l'impostazione fortemente estetica dei social network, che governa la nostra attenzione concentrandola su un solo lato della realtà, quello più superficiale e manipolabile, quando invece dietro vi si nasconde un mondo tridimensionale realmente complesso e pieno di problematicità, con le cui risoluzioni ci scontriamo ogni giorno (Fig. 07).

²⁰ Per l'approfondimento, rimando all'intervista realizzata all'artista e riportata di seguito.

²¹ <http://www.biancoshock-dehoop.com/>



Fig. 07. *Brain Teaser* – Cubo di Rubik, smartphone, Instagram account, 2019. Image courtesy of the artist.

Il concetto di spazio pubblico nell'estensione online della pratica attivista

L'altra faccia della pratica di Biancoshock pone, invece, l'accento su come la dimensione URL possa essere un'estensione e una valida alternativa a supporto del mondo IRL. Nonostante operi, infatti, una critica negativa all'uso che viene fatto dei social network, il ricorso ai suoi canali social per una costante archiviazione "pubblica" della documentazione di quell'azione temporanea, che la perpetua nel tempo, è prova di un uso positivo di questi media, che al contempo divengono estensione di quel segno effimero rendendolo accessibile e divulgabile²². Emblematico da questo punto di vista è il video *The Cleaner – A true story* (2013), realizzato per il canale Youtube dell'artista in collaborazione con Milkshake Studio di Milano. A metà tra la video intervista e il documentario di una performance nello spazio urbano, è la parodia di un pulitore seriale delle strade di Milano, che facendo il verso all'*attitude* compulsiva dei writers di taggare qualsiasi superficie urbana, al contrario pulisce qualsiasi superficie pubblica imbrattata. Il canale del social

²² Con il rischio che le opere diventino parte di certi ambiti critici e sociali in cui vengono riprodotte, riflettendone il pensiero.

diviene estensione nel tempo dell'azione performativa e mezzo per una diffusione virale della stessa provocatoriamente ironica verso chi millanta di agire, ma senza mettersi in gioco davvero, realizzando azioni in contesti "facili", a basso rischio e una critica contro chi non agisce affatto, ma continua a lamentarsi. Il video rimbalza da un sito di comunicazione all'altro e il racconto, che di volta in volta ne viene fatto è ciò che, come scrive Christopher Bedford, contribuisce alla riproduzione dell'azione performativa nella sfera pubblica²³acquisendo diverse declinazioni di lettura critica.

In Estonia, invece, l'artista trasferisce i fatti più significativi accaduti nella storia del paese, sistemandoli su ogni cerchio del tronco di un albero secolare tagliato in sezione, attraverso l'applicazione di piccole etichette con un codice QR stampato, che rimanda velocemente agli eventi descritti in diversi siti della rete. È l'installazione pubblica site-specific *Public storyteller* (2016), realizzata per Stencibility a Tartu e concepita apposta per la comunità, che interagendovi attiva il suo principio di creazione. Biancoshock dimostra infatti, come l'uso delle tecnologie possa essere a supporto della memoria storica e come i media digitali possano essere un suo prolungamento, mantenendola viva e facilmente accessibile a tutti, soprattutto ai più giovani, che con lo smartphone hanno un rapporto quasi simbiotico (Fig. 08).



Fig. 08. *Public storyteller* – chiodi, lastre stampate in pvc. Stencibility, Tartu, Estonia 2016. Image courtesy of the artist.

²³ C. Bedford, *L'ontologia virale della performance*, 2012, in Mu C., Martore P. (a cura di), *Performance Art. traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelveccchi, Roma, 2018, p. 90.

È ragionando, però, sul distanziamento sociale come misura preventiva al COVID-19, causa scatenante di un blackout emotivo altrettanto contagioso, che il mondo digitale si scopre essere una alternativa positiva al mondo reale. Da tempo, le persone “scappano” dai luoghi deputati “pubblici” per trovare una alternativa dove rifugiarsi e ricreare la loro “comfort zone”. Inoltre, come scrive Heathfield, «il proliferare di nuove tecnologie ha fatto emergere nuovi luoghi in ambienti virtuali, al punto che l’esperienza dello spazio viene oggi posta in termini di spazio virtuale in espansione [...]»²⁴.

Perciò, come per Dragicevic Sestic, Brkic e Matejic, la questione da porsi è cosa rende pubblico uno spazio e in che modo l’arte pubblica nello spazio pubblico influenza il pubblico? È sempre più necessario riformulare il significato attuale di “pubblico”²⁵. In questa prospettiva, se i progetti offline e online di Biancoshock, fin qui presi in esame, hanno iniziato a far luce sul concetto di “pubblico” e sulle sfaccettature che può acquisire, è il progetto online *SoCoD-19* (Source Code Disease 2019) <https://www.socod19.com/stream> (2020), che sembra avere la capacità di far coincidere perfettamente il mondo reale e quello digitale sotto l’egida di “spazio pubblico” grazie a un uso diverso dei nuovi media digitali. Nato dalla collaborazione fra Biancoshock e l’artista digitale e programmatore italiano Rolenzo, è un’operazione del tutto nuova per l’attivista milanese. Un programma, un algoritmo e un sito per partecipare, per elaborare, per raccogliere e raccontare una pandemia emozionale, che ha spezzato democraticamente gli equilibri del mondo e dei loro abitanti. Accedendo alla pagina JOIN del sito, si attiva automaticamente la fotocamera frontale del proprio cellulare per scattare un selfie; dopo la conferma, un *form* invita a descrivere con una frase il proprio blackout emotivo. Dopodiché, attraverso la tecnica del *databending*, l’algoritmo manipola la fotografia, attraverso l’elaborazione del codice alfanumerico inserendovi all’interno il blackout emotivo dell’utente. Ne consegue un blackout digitale, che altera l’immagine creando un ritratto personale disturbato digitalmente dal proprio stato emotivo. Sulla pagina STREAM del sito, scorre da un lato il flusso di ritratti “contagiati” da questo periodo storico e dall’altro la loro traduzione alfa-numerica in un flusso con-

²⁴ A. Heathfield, *Vivo*, cit. p. 165.

²⁵ M. Dragicevic Sestic, A. Brkic, J. Matejic, *Mobilizing urban neighbourhoods: Artivism, identity, and cultural sustainability*, in S. Hristova, M. Dragicevic Sestic, N. Duxbury (eds.), *Cultural Sustainability in European Cities: Imagining Europolis*, Routledge, London 2015, p. 301.

tinuo dove i pensieri espressi sono messi in evidenza. Tra i due flussi, però, non c'è corrispondenza visiva per mantenere l'anonimato. L'opera enfatizza quelle che Goldsmith definisce essere le proprietà formali e materiali del linguaggio e l'essenza delle parole che «sono concrete, attive e dense di sentimenti»²⁶. Non a caso, la decostruzione parziale dell'immagine originale diviene la manifestazione visiva del blackout emotivo interno. Una raccolta in streaming di testimonianze di blackout emotivi, che si sviluppa in un lasso di tempo pressoché infinito.

Un'opera che è, riprendendo le parole di Tatiana Bazzichelli, «un processo aperto sempre in corso»²⁷, in questo caso, lasciato all'improvvisazione apparente della manipolazione algoritmica del codice sorgente del file immagine digitale in relazione ai contributi emotivi dei partecipanti, che sono anche fruitori. Un'opera partecipata, che «diviene un organismo in evoluzione a partire dall'azione spontanea»²⁸ di ogni individuo, che «può partecipare al processo evolutivo inserendovi un proprio contributo, dando vita ad un'entità che è qualcosa di più che la somma delle singole parti»²⁹. E come ogni opera d'arte in rete, anche SoCoD-19 «va al di là delle singole intenzioni individuali, prendendo forma dall'incontro di diverse collettività»³⁰ potendo in potenza diventare un romanzo collettivo del blackout emotivo globale.

Per capire al meglio il senso del reale, che l'opera di Biancoshock fa emergere, ci dobbiamo interrogare su che tipo di spazio pubblico ha prodotto la nostra società. Come spiega Bauman, esistono “spazi pubblici”, che si differenziano dal modello ideale di spazio civile e che hanno la prerogativa, quando non sono totalmente inospitali, di «trasformare il residente urbano in un consumatore»³¹. Tra questi, i più diffusi sono “non-luoghi”, quella tipologia di “spazio pubblico ma non civile”, dove «chiunque deve *sentirsi* a casa propria, ma nessuno deve *comportarsi* come a casa propria»³² con lo scopo di

²⁶ K. Goldsmith, *CTRL+C CTRL+V scrittura non creativa*, (trad. di V. Mannucci), Nero, Roma 2019, p. 17.

²⁷ T. Bazzichelli, *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, La critica.net, web, 7 luglio 2001 <http://www.lacritica.net/bazzichelli2.htm> (ultimo accesso 23/12/2020).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Z. Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Bari 2011, p. 113.

³² *Ibidem*.

«cancellare le soggettività idiosincratiche dei loro “passeggeri”»³³, ma soprattutto in cui alle persone viene data l’illusione di far parte di una comunità. Con ogni sua opera, Biancoshock tenta di creare un nuovo spazio-tempo³⁴ per assistere in diverso modo a «una moltiplicazione dell’emozione, l’invenzione di nuove emozioni che si distinguono dai modelli emotivi prefabbricati del commercio»³⁵.

In *SoCod-19*, però, si accentua e si amplifica tutto questo portando a compimento in forma positiva quel passaggio dalla dimensione IRL alla dimensione URL. Nel panorama contemporaneo dell’arte, per me, quest’opera è uno degli esempi migliori di attivismo e arte pubblica prodotti durante la pandemia. Nonostante non ci sia interazione tra i partecipanti, se consideriamo tutto il progetto nella prospettiva di accessibilità e partecipazione aperti a chiunque, la piattaforma digitale si trasforma in “luogo pubblico” alternativo, soprattutto in questo momento storico, in cui purtroppo i luoghi pubblici urbani non possono essere più vissuti come prima; inoltre, dimostra come un uso dei media digitali con una prospettiva realmente sociale possa rispondere a un’esigenza collettiva. Quella di avere una nuova tipologia di luogo pubblico digitale, in cui “sentirsi e comportarsi come a casa propria”. Uno spazio preposto all’espressione del proprio disagio psico-emotivo in forma anonima, ma al contempo condiviso visivamente da tutti, non soltanto dai partecipanti, constatando collettivamente, che non c’è solitudine nel dolore. Preoccupazioni private sì, ma che condivise in questa modalità perdono la loro individualità per fondersi in un interesse/preoccupazione comune reale.

³³ Z. Bauman, *op.cit.*, p. 113.

³⁴ Gilles Deleuze, *Che cos’è l’atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2020, p. 35.

³⁵ *Ibidem*.

Intervista all'autore, a cura di Alessandra Ioalé³⁶

Per te, cosa rende "pubblico" uno spazio e quando senti che uno spazio lo è oppure no?

Per me, in primis, uno spazio è pubblico quando è stato vissuto da una collettività. A mio avviso anche un intervento in un'area abbandonata può essere ritenuto un'opera di arte pubblica, se lo spazio in cui si agisce venga raccontato dall'intervento stesso. Ho fatto diversi progetti in aree abbandonate e ho raccontato attraverso il mio intervento quel luogo. Quello che c'era stato, chi ci aveva vissuto o lavorato. Molto spesso partendo dal ritrovamento di documentazioni, oggetti, segni di quel vissuto ho creato l'opera e raccontato la storia del luogo, esprimendo un messaggio attraverso cui porre domande. È l'arte stessa attraverso la sua realizzazione a far diventare pubblico uno spazio.

Deleuze disse che «l'atto di creazione ha bisogno della necessità per esistere» e che «un artista crea solo ciò di cui ha assolutamente bisogno»³⁷. Qual è la tua necessità ad oggi, rispetto a quando hai cominciato?

Ho iniziato il mio percorso artistico spinto dalla necessità di comunicare le mie riflessioni e le mie paure ad un pubblico eterogeneo, i passanti per l'appunto. Per questo l'arte pubblica era la strada da percorrere. Inoltre, avevo bisogno di depotenziare lo stato ansioso che mi accompagna dall'adolescenza rendendomi conto che, prima i graffiti, poi l'arte urbana, erano l'unica medicina a darmi sollievo. Ancora oggi queste due necessità sono presenti in me, ma ho diminuito la quantità di interventi e di azioni pubbliche, perché sento il bisogno di fare ricerca prima di maturare un'idea, di approfondire meglio la progettualità e la realizzazione dell'opera che propongo al pubblico.

Realizzi bozzetti preparatori delle tue azioni e installazioni?

Solitamente i bozzetti li disegno nella mia mente, entrando nel minimo dettaglio. Quando trovo il luogo perfetto per il mio intervento, prima lo fotografo per studiarne il miglior modo per costruirvi l'installazione. Altre volte, le azioni sono improvvisate, per

³⁶ Intervista realizzata appositamente per questo articolo tra novembre e dicembre 2020.

³⁷ Gilles Deleuze. *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit. p. 35.

cui non ho il tempo di preparare un bozzetto o di ragionare sul contesto. In quel caso le creazioni possono essere meno perfette e piene di errori ma, proprio per questo, assolutamente spontanee e distintive.

La tua pratica di creazione non concede spazio a una sperimentazione fine a sé stessa. Perché? Che cosa significa per te sperimentare?

Sperimentare significa ampliare il perimetro della mia comfort zone. Per una persona ansiosa come me, allargare la propria comfort zone è sia vitale che devastante. Più che il risultato finale, è il processo a darmi emozioni. Dopo la vibrazione che sento per la nascita dell'idea, arriva il momento di capire come realizzarla. Cercare la tecnica che mi serve, non fermarsi a quelle già conosciute, poi studiarla e metterla in pratica anche se implica fatica o insuccesso. E questo è ciò che mi rimane. L'opera è di tutti, può essere rimossa, possono pubblicarla ovunque o rubarla per farne della pubblicità, ma il processo e la sperimentazione dell'opera no, quelle sono le uniche cose che restano a me. Infatti, quando ripasso in un luogo dove ho fatto un'installazione non ripenso mai all'opera in sé, ma all'azione per realizzarla, alle persone che avevo incrociato o alle situazioni paradossali che a volte vivi facendo questo tipo di arte.

Negli ultimi anni ricorri spesso ai new media digitali. Che cosa ha determinato il tuo avvicinamento all'uso di questi come new tools per la tua pratica di creazione?

Sin dall'inizio mi ha incuriosito soprattutto lo spazio digitale, che si stava creando grazie alle nuove tecnologie e ai social network. Ho sempre riscontrato analogie con il concetto di spazio pubblico. Come le città, anche il mondo digitale è popolato da persone, che interagiscono. Un luogo in cui si svolgono attività di ogni tipo e si possono ottenere informazioni. Essendo lo spazio pubblico il teatro delle mie azioni, ho iniziato a creare opere, che utilizzassero la rete come loro estensione e ho usato le piattaforme digitali come strumento per la diffusione delle mie pratiche.

Nam June Paik è stato uno dei pochi artisti, che ha fatto della collaborazione un metodo per la pratica d'arte sperimentale. Anche tu collabori costantemente con artisti di-

versi. Che significato ha per te la collaborazione in generale e, in particolare, con personalità che te consideri dei maestri?

Per i primi anni ho sempre operato da solo, in silenzio, realizzando centinaia di lavori, per il bisogno di sfogarmi e di sperimentare. Stavo costruendo un percorso senza aver studiato arte. Avevo troppo da dire e poco tempo per ricercare. Internet era ancora un contenitore vuoto. I social network non esistevano. Poi ho iniziato a studiare quello che c'era intorno a me ed è rinato il bisogno di legami umani ed artistici, che avevo vissuto sin da ragazzo con i graffiti. Le cose che mi porto nel cuore dall'esperienza nei graffiti writing, infatti, sono l'azione, il contesto urbano e le esperienze vissute con gli altri writers. Le prime due cose le avevo già portate con me nell'arte pubblica, mantenendo le mie azioni non autorizzate nello spazio urbano, poi ha cominciato a mancarmi la condivisione con persone che avevano la mia stessa attitudine. La cosa che più mi piace quando collaboro con un altro artista è uscire dalla mia comfort zone potendo contare al 100% sulle capacità e la professionalità dell'altra figura e viceversa. È bello concepire insieme un progetto, di cui prendersi cura in due, ognuno con il suo modo di fare e le sue competenze. Quel progetto, anche quando è completato, rimarrà una sorta di "figlio" che mi legherà sempre all'altro artista. Aver collaborato con alcuni artisti, che reputo dei veri Maestri, mi aiuta ogni giorno a digerire tutte le difficoltà che ho sempre incontrato e a continuare nel mio progetto indipendente al di fuori di logiche commerciali. Le soddisfazioni non ti danno da mangiare, ma ti fanno dimenticare per un po' di aver fame.

La collaborazione con Harmen de Hoop, essendo la sua una personalità artistica già consolidata, come è iniziata e come è proseguita in questi anni? Riscontri delle contaminazioni nelle vostre pratiche?

Harmen de Hoop per me è prima di tutto un maestro. Oggi è un amico e un "padre". Quando iniziai la mia ricerca, rimasi folgorato dalla purezza delle sue azioni, dalla sua ironia trasmessa con interventi minimali, tecnicamente perfetti, essenziali, ma taglienti, mai scontati. Nel 2015 ebbi occasione di conoscerlo in Norvegia al Nuart Festival. Stavo preparando un'installazione illegale 'fuori festival', quando arrivò un signore in bicicletta, che si offrì di aiutarmi. Era niente meno di Harmen de Hoop. Parlammo tanto in quei giorni e

l'ultima sera ci salutammo promettendoci di continuare la nostra conversazione a distanza. La mattina dopo trovai all'interno della mia camera una stampa fotografica di uno dei suoi lavori più celebri. L'aveva fatta scivolare da sotto la porta. Una sorpresa stupenda. Iniziammo così uno scambio di mail, un dialogo fluido e intenso per mesi. Fino a quando "partorimmo" il nostro progetto, che, come *modus operandi*, prende spunto da un suo precedente progetto fatto con Jonas Staal. Ad oggi sono 5 anni che collaboriamo al progetto Biancoshock-de Hoop. Abbiamo deciso di chiamarlo con i nostri nomi, perché parla del nostro dialogo, che andrà avanti finché ne avremo voglia. Abbiamo pensato fosse naturale continuare quel dialogo attraverso quello che ci accomuna e sappiamo fare meglio: l'arte pubblica. Il progetto si basa su una semplice regola: uno dei due assegna all'altro un tema collegato al lavoro precedentemente realizzato. Una volta che l'artista lo ha realizzato secondo la sua visione e la sua poetica, manda all'altro il proprio artwork e suggerisce un nuovo tema, sempre collegato al lavoro appena presentato. In questo modo i lavori sono collegati tra loro armoniosamente, dando vita ad un dialogo tra opere d'arte lasciate nelle strade delle città in cui ci troviamo in quel momento. Essendo entrambi molto itineranti, oltre le nostre due città di appartenenza, abbiamo proseguito il nostro dialogo intervenendo in più di altre 30 città europee. Da lui ho imparato a curare maggiormente i dettagli dell'opera e della presentazione della stessa, soprattutto la sua documentazione fotografica nel contesto. Ciò ha fatto nascere un maggior senso di responsabilità verso le mie opere, che rimarranno fruibili dalle generazioni future.

Una delle tue ultime opere, è il libro d'artista C'era una volta, autoprodotta in 99 copie. Un lavoro che hai concepito nel 2012, ma sei riuscito a concretizzarlo in una situazione come quella di oggi?

C'era una volta è la prima pubblicazione di 099 Collection, una serie di pubblicazioni indipendenti inerenti a progetti specifici e inediti, uno completamente diverso dall'altro ma accomunati dal numero di tirature: 99 copie. Sono sempre più convinto che molti miei progetti necessitino di documentazione o di un approfondimento al di fuori delle piattaforme digitali. *C'era una volta* è una raccolta di fiabe per bambini ottenute dall'unione dei titoli di video trovati su Youtube. La struttura narrativa è quella classica

dei racconti per bambini. Ogni fiaba è presentata in tre versioni. La prima è la versione 'illustrata', costituita dalla sequenza di screenshot dei video di Youtube che compongono la storia attraverso i loro titoli: leggendo in sequenza i titoli si crea un vero e proprio racconto con dialoghi e narrazione. Il colore della cornice degli screenshot ci aiuta a capire chi sta leggendo e all'inizio di ogni fiaba vi è una *legenda* che associa ogni colore ad un personaggio. La seconda è la versione testuale, per una facile lettura: il testo è la copia fedele dell'unione dei singoli titoli dei video. La terza versione presenta la fiaba come una successione di collegamenti ipertestuali, riportando i link di tutti i video trovati.

L'opera è l'espressione di una critica a ciò che accade oggi nell'era digitale, dove la maggioranza delle persone si informa, creandosi opinioni, conoscenze e senso critico, attraverso i soli titoli delle notizie, condividendone i link, senza leggerne il contenuto. Da qui il *claim* in apertura della pubblicazione: La gente legge solo i titoli, non le storie. Ed eccoci qui, con delle storie di titoli. Sarà il dio Algoritmo a rendere questi titoli contenuto interessante o no, gettandoli nell'Oceano Digitale, da cui milioni di persone pescano informazioni in tempo reale.

Riferimenti bibliografici

Z. Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Bari 2011.

T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006.

J. Bridle, *Nuova era oscura*, (Trad.: F. Viola), Nero, Roma 2019.

G. Deleuze. *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio Ed., Napoli 2020.

M. Fisher, *Realismo capitalista*, (Trad.: V. Mattioli), Nero, Roma 2018.

K. Goldsmith, *CTRL+C CTRL+V scrittura non creativa*, (trad.: V. Mannucci), Nero, Roma 2019.

S. Hristova, M. Dragicevic Sestic, N. Duxbury, (eds.), *Cultural Sustainability in European Cities: Imagining Europolis*, Routledge, London 2015.

M. Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza*, Mimesis edizioni, Milano 2019.

C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvechi, Roma 2018.

A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, Johan&Levi editore, Monza 2015.

P. Rivasi, *Biancoshock, Dipòlo*, Wunderkammern, Roma 2019.

S. Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

G. Verde, *Artivismo tecnologico*, BFS Edizioni, Pisa 2007.

Biografia dell'autore / Author's biography

Alessandra loalé. Laureata a pieni voti in Storia dell'Arte con una tesi dal titolo *Analisi della pratica videografica barcellonese. Due generazioni a confronto* con correlatrice la Prof.ssa Sandra Lischi. Storica dell'arte, ricercatrice e curatrice indipendente. I suoi interessi spaziano dalle arti elettroniche e digitali all'arte grafica, dall'illustrazione al fumetto italiano e allo studio del graffiti-writing e in generale dell'arte urbana. È autrice del libro *Panico Totale. Pisa Convention 1996-2000*, ricostruzione storica della manifestazione toscana che contribuì allo sviluppo del graffiti-writing italiano degli anni '90. Dal 2013 fa parte del gruppo Atypo insieme a Silvana Vassallo, Guido Segni, Giacomo Verde, Luca Leggero, Marcantonio Lunardi. Scrive articoli per diverse testate online e cartacee e saggi critici per diverse pubblicazioni. È curatrice di diverse mostre e attività culturali per diverse gallerie, tra cui: Passaggi Arte Contemporanea di Pisa, Tekè Gallery di Carrara, Adiacenze di Bologna e Burning Giraffe Art Gallery di Torino. Dal 2020 è curatrice del Premio Aquart per il Consorzio Aquarno S.r.l. di Santa Croce sull'Arno. Vive a Pisa e lavora in tutta Italia.

Alessandra loalé. Graduated with full marks in History of Art at the University of Pisa with a thesis entitled "Analisi della pratica videografica barcellonese. Due generazioni a confronto" having as co-presenter Prof. Sandra Lischi. Art historian, independent researcher and curator. Her interests range from electronic art and digital culture to new media art, from graphic art and illustration to Italian comics and to the study of graffiti writing and Urban Art. She's the author of the book "*Panico Totale. Pisa Convention 1996-2000*", historical reconstruction of the Tuscan event, that contributed to the development of the Italian graffiti-writing in the 90s. Since 2013 she has been part of the Atypo group along with Silvana Vassallo, Guido Segni, Giacomo Verde, Luca Leggero, Marcantonio Lunardi. She's writing articles for several online magazines and the paper quarterly magazines and critic issues in several publications. She is curator of several exhibitions and cultural activities for several galleries, including: Passaggi Arte Contemporanea in Pisa, Tekè Gallery in Carrara, Adiacenze in Bologna and Burning Giraffe Art Gallery in Turin. From 2020 she is curator of Aquart Prize for Consorzio Aquarno S.r.l. in Santa Croce sull'Arno. She lives in Pisa and works all over Italy.

Web: www.rdv-alessandraioale.com

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Lo spazio pubblico come luogo della frizione e della finzione. Pratiche artistiche e attiviste che confondono il reale.

Emanuele Rinaldo Meschini

Abstract

Il testo si propone di analizzare l'attivismo come forma di relazione complessa all'interno di quelle pratiche artistiche che, facendo uso di approcci partecipativi e azioni performative hanno messo in discussione il ruolo dello spazio pubblico. In particolare dopo aver ripercorso il dibattito critico artistico in merito all'autonomia dell'arte e la sua valenza etica attraverso la querelle tra i due critici Claire Bishop e Grant Kester, il testo propone l'analisi di due interventi che hanno ridiscusso lo spazio pubblico nella sua logica di spazio del consenso e della rappresentazione lavorando sulla marginalità delle comunità non rappresentate e non rappresentabili. Gli interventi che verranno analizzati sono: *Art. 2* realizzato dall'artista Adriana Torregrossa (Torino, 1999) e *Bitte liebt Österreich* realizzato dall'artista tedesco Christop Schlingensief (Vienna, 2000). I due interventi in questione verranno soprattutto analizzati alla luce del meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, teorizzato dalla studiosa Erika Fischer-Lichte nel suo *Estetica del Performativo* (2004) ovvero, l'impossibilità di collegare una determinata azione a una diretta conseguenza dal momento che i due quadri - quello performativo e quello della realtà - non vengono apertamente dichiarati, chiamando di fatto in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua risposta in base al quadro d'azione che decide di seguire.

The aims of the text is to analyze activism as a form of complex relationship through those artistic practices which, making use of participatory approaches and performative actions, have questioned the role of public space. In particular, after having retraced the artistic critical debate regarding the autonomy of art and its ethical value through the argument between the two critics Claire Bishop and Grant Kester, the text proposes the analysis of two interventions that have re-discussed the public space in its logic of consensus and representation by working on the marginality of unrepresented and unrepresentable communities. The interventions that will be analyzed are: *Art. 2* created by the Italian artist Adriana Torregrossa (Turin, 1999) and *Bitte liebt Österreich* created by the German artist Christop Schlingensief (Vienna, 2000). The two interventions in question will be analyzed in the light of the mechanism of unpredictability of the feedback loop, theorized by the scholar Erika Fischer-Lichte in her *The Transformative Power of Performance* (2004). The unpredictability is due to the impossibility of connecting a certain action to a direct consequence since the two levels - the performative one and the one of reality - are not openly declared, calling into question the viewer to become aware of his response based on the action framework he decides to follow.

Parole chiave/Key Words

Hacktivism; estetica relazionale; pratiche partecipative.

Hacktivism; Relational Aesthetics; Participatory practices.

L'attivismo come forma di relazione

Quando nel 1998 il critico francese Nicolas Bourriaud pubblicò *Esthétique relationnelle* scoperchiò il vaso di Pandora della relazione all'interno della sfera artistica contemporanea portando di fatto, un comportamento - ancora più specifico dell'*attitude* della celebre mostra di Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form* (1969) - come oggetto di ricerca e sperimentazione. Ne scaturì un produttivo dibattito critico che andò ad analizzare la qualità della relazione, in particolare nel suo rapporto con lo spazio urbano e nella sua valenza etica e politica. Il relazionale di Bourriaud portava alla luce in maniera sistematica una serie di pratiche realizzate soprattutto nella prima metà degli anni '90, eterogenee nei medium e nei significati, ma ri-unite dal denominatore comune dell'incontro con l'altro al di fuori dei contesti istituzionali¹. Nelle zuppe liofilizzate di Tiravanija - che nell'elemento zuppa preannunciava la *wharolizzazione* del relazionale - così come nelle caramelle di Gonzalez Torres, Bourriaud vedeva una chiamata alla responsabilità da parte dello spettatore. Come sosteneva il critico, infatti, se tutti gli spettatori avessero preso una caramella dalla pila creata dall'artista cubano, l'opera sarebbe scomparsa. Quello che però mancava nella teorizzazione di Bourriaud era il perché, il *quid* attorno al quale si crea la relazione mostrandone così il solo lato strumentale e finalistico da una prospettiva artistica autoreferenziale, lontana dal continuo atto di contrattazione a cui la relazione stessa è soggetta all'interno dello spazio urbano.

Pertanto, non senza problematicità, la contro risposta a Bourriaud arrivò con il saggio della critica inglese Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), nel quale i termini del relazionale venivano spostati proprio nello spazio urbano aprendo così al tema del conflitto. Portando il relazionale nello spazio pubblico Bishop entrò, tuttavia nel reame dell'attivismo accendendo il dibattito sul valore etico-estetico².

A cavallo tra gli anni '90 e il 2000 molte pratiche artistiche nello spazio urbano - già informate dalle operazioni *community-based* e *socially engaged* in merito al rapporto con le comunità emergenti - vennero influenzate dal ritorno di un attivismo non più politicamente partitico bensì, post-politico ibridato da nuovi linguaggi - digitale, performati-

¹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

² C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, «October», n. 110, fall 2004, pp. 51-79.

vo, installativo, partecipativo - che avevano a loro volta cambiato il modo di intendere l'attivismo stesso³. L'attivismo agli inizi degli anni 2000 pertanto si presentava come una forma di relazione tant'è che nel 2005 lo studioso sloveno Aldo Milohnić definì i termini di quella che sarà una nuova modalità di ricerca artistica all'interno dello spazio urbano conflittuale e con le comunità emergenti, vale a dire, l'artivismo. Nel suo saggio *Artivism* (2005), Milohnić definisce l'artivismo come una tipologia di "interventismo" che usa le tecniche delle manifestazioni culturali al fine di emergere, nel senso di costituirsi e darsi corpo, nel campo politico⁴.

Lo scontro tra etico ed estetico nel dibattito della critica artistica di inizio Duemila

Nel suo essere fondamentalmente una modalità operativa, l'artivismo tende ad ibridarsi e ibridare diversi linguaggi, uno su tutti, quello digitale che ha trovato una sponda molto efficace nel mondo dell'hacking. Da qui nasce il termine *hacktivism* che la curatrice Tatiana Bazzichelli ha definito come pratica di networking che comprende «quelle pratiche attiviste e artistiche a favore della libertà di espressione e comunicazione, in particolare in rete»⁵.

L'artivismo però è nell'occhio di chi guarda e la dimensione dello spettatore diventa preponderante per capire il ruolo di queste nuove pratiche artistiche nello spazio urbano. A sancire un ulteriore passo avanti, tanto nella ricezione quanto nell'attuazione di tali pratiche, Claire Bishop pubblica nel 2006 sulla rivista *Artforum* il saggio dal titolo *The Social Turn: collaboration and its discontents*⁶.

Nel suo testo, Bishop sottolinea come la svolta sociale della pratica artistica derivi da una sorta di regime etico che priva l'arte stessa della sua autonomia. L'*ethical imperative* entra nella creazione artistica e di conseguenza si pone come forma di giudizio sull'opera stessa. La perdita di autonomia dell'arte non deve essere intesa, però, come

³ Per il concetto di post-politico si veda: C. Mouffe, *On the Political*, Routledge, London-New York 2005.

⁴ A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), Ljubljana 2005, pp. 15-25.

⁵ T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006, p. 196.

Sul rapporto tra hacking e attivismo in Italia tra gli anni '90 e 2000 si veda, E.R. Meschini, *Squatting the Net: attivismo e digitale nelle prime esperienze italiane tra anni '90 e 2000*, in Kabul Magazine, n.17, *Hyper*, Aprile 2020 <https://www.kabulmagazine.com/squatting-net-hacktivism-italia/>

⁶ C. Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, in «Artforum International», febbraio 2006, p. 180. L'inezienza della *querelle* tra i due critici è riportata in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino 2011.

una rivendicazione elitaria quanto piuttosto come l'opposizione ad un utilizzo moralista dell'arte stessa. Nell'imperativo etico, infatti, Bishop vede la spia della limitazione della libertà artistica intesa anche e soprattutto in chiave provocatoria e antagonista.

Nonostante nelle parole di Bishop aleggi una troppo facile riduzione e assimilazione del termine etica a quello di morale, soprattutto nel senso peggiorativo di giudizio, la sua critica muove dal timore di un appiattimento della pratica artistica alla mera assistenza sociale o all'attivismo politicamente inteso.

Nel saggio Bishop chiama in causa direttamente il critico statunitense Grant Kester che più di tutti si è occupato del rapporto tra pratica artistica e comunità, sottolineando l'importanza di un nuovo approccio etico dove i valori della protesta politica possono coesistere con quelli di una produzione estetica e simbolica, a patto, ovviamente di una forte consapevolezza da parte dell'artista.

In particolare, la critica analizza il testo di Kester *Conversation Pieces* (2004), definendolo la "celebrazione" di quella pratica artistica contraddistinta da un pathos salvifico, morale e moraleggiante⁷. Per Bishop la pratica descritta da Kester esprime quel "*mode of political correctness*" che rifiuta ogni linguaggio che possa offendere il suo pubblico proponendo, di contro come modello, quel rapporto tra artista e spettatore maturato durante il periodo delle avanguardie storiche. Questo tessuto critico, però, non sembra tenere conto proprio di quello spostamento di cui lo stesso Kester parla, ovvero, la necessità di un piano diverso rispetto ad un'arena critica e pratica dicotomica all'interno della quale una delle due parti deve prevalere sull'altra. Kester delinea, attraverso la pratica artistica, una nuova modalità di attivismo, dove la comunità ha sostituito il popolo e dove il progetto concreto sul quartiere ha sostituito quello ideologico sul mondo. È un attivismo mimetico, complesso e senza bandiere che si costruisce attraverso una pratica basata sul dialogo, l'ascolto ed una certa dose di empatia. L'artista secondo Kester, at-

⁷ G.H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 2004. Per capire la posizione di Kester in merito alla pedagogia moralista degli interventi community-based si veda: G. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversation and Empowerment in Contemporary Community Art*, After Image, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, Vol. 22, n. 7-8, January 1995.

traverso queste nuove pratiche, ha eliminato la distanza con lo spettatore che, in una nuova ottica partecipativa, è diventato co-progettatore dell'intervento stesso.

Proprio questa modalità contrattuale tra artista e pubblico è ciò che secondo Bishop ha portato alla perdita estetica della pratica artistica.

Date queste premesse la risposta di Kester non si fece attendere. Sempre dalle pagine di Artforum il critico americano rispose, nel numero di maggio, con un articolo dal titolo *Another Turn*. A partire, dunque, dalla presa di posizione e dell'insanabile frattura alla base del pensiero di Bishop, Kester scrisse:

Il disagio generalizzato dei critici e delle istituzioni artistiche mainstream verso l'arte impegnata politicamente è di vecchia data [...] Un disagio evidente anche nel saggio di Bishop. La critica inizia offrendo un ramoscello d'ulivo riconciliatore agli "attivisti che rigettano le questioni estetiche come sinonimo di gerarchia culturale e di mercato", ma sarebbe assai difficile trovare molti artisti o critici contemporanei dediti alla pratica politicamente impegnata disposti a sottoscrivere una posizione così semplicistica. Malgrado il fatto di lamentare una "situazione di stallo" fra "estetici" e "attivisti", la stessa Bishop fa molto per incoraggiarla, tanto da concludere il suo intervento liquidando in massa l'arte attivista come "politicamente corretta", "platonica" e persino "cristiana" [...] Non è precisamente quel genere di cosa che possa favorire un riavvicinamento conviviale⁸.

Kester prosegue poi affermando che «per Bishop, l'arte può diventare legittimamente "politica" solo indirettamente, esponendo limiti e contraddizioni del discorso politico stesso[...] dalla prospettiva distaccata dall'artista»⁹.

Il tema del politico è il cardine sul quale si gioca questa disputa, soprattutto, nel momento in cui il concetto di politico stesso non viene più declinato a logiche governative o a fazioni partitiche quanto piuttosto all'azione civile dal basso. La risposta di Kester - seppur a quella data movimenti attivisti come *Occupy Wall Street*, *M15*, *Gezy Park* e anche la stagione dei beni comuni in Italia non erano ancora arrivati ad una piena consapevolezza né tanto meno ad una visualizzazione d'impatto forte - sposta l'argomentazione sull'importanza estetica all'interno del campo del dato-di-fatto, ovvero, quello dell'impossibilità da parte dell'artista interessato al sociale a non unire, a livello quasi simbiotico, l'eticità dell'azione con la presentazione simbolica del suo lavoro.

⁸ G.H. Kester, *Another Turn*, in G. Scardi, op.cit., p. 148.

⁹ Ivi, p. 149.

Dal canto suo Bishop è informata - per certi aspetti forse prevenuta - delle politiche laburiste inglesi dove, in nome di una terza via in grado di ricucire proprio lo strappo tra politica e cittadinanza, il governo iniziò a delegare una serie di interventi sociali a figure esterne come per l'appunto quelle degli artisti. Bishop per certi aspetti, infatti, sembra far coincidere il termine attivismo con quello di antagonismo e per tanto il rapporto tra artista ed ente statale viene giudicato come una sorta di collaborazionismo.

Questa assimilazione, presente nel discorso di Bishop appartiene, come spiega Kester, alla categoria del consenso paranoide così come descritto nel testo di Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity* (2003)¹⁰.

Il consenso paranoide si basa sull'assunto iniziale di una sorta di male di fondo che sia esso di natura politica, sociale o civile, di fronte al quale la critica *at large* ha il dovere di svelare ad una massa inerme e inconsapevole i meccanismi interni. L'atteggiamento paranoide tende a vedere il "complotto" e la macchinazione dietro ogni azione e si pone come compito quello di un continuo svelamento.

Kester pertanto, non organizzò la sua risposta attraverso una contro disquisizione critica basata su nomi, titoli, e azioni quanto piuttosto riconoscendo la necessità di indagare e affrontare tutta una serie di terminologie che Bishop stessa sembrava dare per scontato: «il lavoro attivista scatena per Bishop una sorta di risposta sacrificale, come se anche riconoscere questo lavoro come "arte" in qualche modo minacci la legittimità delle pratiche che hanno il suo appoggio critico. Una versione riduttiva di arte impegnata o attivista [...] serve quindi come contrasto necessario, che rappresenti l'abbietto, non sofisticato»¹¹.

La confusione dei piani e il loop di feedback. Ovvero, l'importanza della reazione

Questo *climax* critico, dal relazionale all'antagonismo, dal socialmente impegnato all'attivismo, descrive in maniera alquanto chiara la traiettoria "esterna" intrapresa dall'artista a partire dagli anni '90. In questo spostamento pubblico e verso il pubblico, il monumento, inteso come l'opera per antonomasia dello spazio pubblico, è stato so-

¹⁰ E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003.

¹¹ G.H. Kester, *Another Turn*, in, G. Scardi, *op.cit.*, p. 151.

stituito dal momento partecipato. Il fare artistico in questa tensione processuale è diventato pertanto una pratica sempre più attiva ridefinendo in molti casi, il concetto di attivismo stesso.

Questa tensione attivista passa anche, come visto nella querelle Bishop-Kester, attraverso una necessaria ridefinizione del concetto di pubblico¹². È proprio sulla considerazione del pubblico da parte di queste nuove pratiche che si gioca il dibattito tra il senso etico e il valore estetico dell'arte nello spazio urbano e in contesti comunitari. A seconda infatti dell'orientamento critico scelto, Kester o Bishop, uno stesso intervento artistico può essere letto in chiave etica, rimandando così all'aspetto attivista, o in chiave estetica riferendosi, invece, all'aspetto artistico propriamente detto. In questa definizione critica, molto dipende dal pubblico e da come viene attivato il meccanismo del loop di feedback, soprattutto nella sua imprevedibilità.

Il meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, teorizzato dalla studiosa Erika Fischer-Lichte nel suo *Estetica del Performativo* (2004) riguarda precisamente l'impossibilità di collegare una determinata azione a una diretta conseguenza. Questa avviene tanto nella vita "ordinaria" quanto nella pratica artistica nel momento che i due quadri - quello performativo e quello della realtà - non vengono apertamente dichiarati, chiamando di fatto in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua risposta in base al quadro d'azione che decide di seguire¹³. Tale meccanismo viene ancor di più acuito in quelle operazioni artistiche che, utilizzando una performatività ibrida tra antagonismo e attivismo, mettono a nudo lo spazio pubblico inteso come spazio della frizione e della finzione chiamando lo spettatore ad un'attiva partecipazione ed una presa di consapevolezza.

Di seguito pertanto, verranno presentate due operazioni artistiche che, a seconda della reazione interpretativa, possono essere collegate sia nel campo estetico-artistico che in quello etico-attivista. In entrambe le operazioni, il ruolo del pubblico è stato fondamentale per veicolare il messaggio.

¹² Sul nuovo approccio al pubblico si veda: M. J. Jacob, *An Unfashionable Audience*, in S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington 1995.

¹³ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014.

Adriana Torregrossa. Art.2

Per capire lo spazio pubblico come luogo di frizione e non più come piattaforma del consenso e del ricordo collettivo bisogna, soprattutto in Italia, aspettare la seconda metà degli anni Novanta ed in particolare l'avvento di una nuova modalità partecipata di progettazione urbanistica in grado di mettere in risalto in maniera costruttiva la questione periferia nella sua nuova formazione sociale. Soprattutto bisogna considerare il cambiamento dello stesso tessuto sociale italiano che nel 1993 vide per la prima volta il saldo migratorio crescere fino a rappresentare la sola causa di incremento della popolazione italiana¹⁴. Questo comportò l'emergere di nuove formazioni comunitarie e dunque la ricerca di nuovi spazi di rappresentanza e rappresentazione al di fuori di un spazio pubblico omologato e mono culturale.

L'intervento dell'artista Adriana Torregrossa si inserì, così, nell'ambito di una rinnovata governance urbanistica che vide l'Italia aggiornarsi ai cosiddetti programmi urbani complessi i quali, in nome di una nuova visione d'insieme capace di far interagire il recupero della città con le nuove comunità di residenti, aprirono a pratiche in grado di contrattare, mediare e facilitare il processo di riscrittura degli spazi comuni (Fig. 01).



Fig.01. Piazza di Porta Palazzo (Torino) la mattina del 17 gennaio 1999. Foto e courtesy Adriana Torregrossa

¹⁴ M.T. Miccoli, A. Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le Politiche del Personale, Ufficio Centrale di Statistica, 2014, pp. 3-4. https://www.interno.gov.it/it/stampa-e-comunicazione/dati-e-statistiche?f%5B0%5D=data_documenti_statistiche%3A2013

In questo clima si sviluppò il progetto europeo di rigenerazione urbana *The Gate* pensato per l'area di Porta Palazzo nella città di Torino. Al suo interno, nel settembre del 1997, l'associazione *a.titolo* (Giorgina Bertolino, Bianca Polledro, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo) avviò il ciclo di mostre *Situazioni*, invitando Torregrossa a riflettere sulle trasformazioni sociali in corso. L'operazione proposta dall'artista prese il titolo *Art.2* rifacendosi all'omonimo articolo della Costituzione italiana.

L'intervento, inizialmente pensato per il quartiere di San Salvario, era rivolto a connettere la comunità musulmana - in particolare attraverso la funzione del Ramadan - con il tessuto sociale della città. L'idea prevedeva la presenza di diverse sirene che, attraverso un breve richiamo sonoro, avrebbero segnalato il tramonto e dunque l'orario in cui si sarebbe potuto spezzare il digiuno. Il sistema del richiamo sonoro, tipico dei paesi musulmani, non solo avrebbe ricordato ai fedeli la loro tradizione ma avrebbe anche avvicinato e incuriosito le persone dando, potenzialmente, avvio a uno scambio e un confronto. L'intervento vero e proprio nella sua fase attuativa si svolse, invece, nella piazza del mercato di Porta Palazzo dove vennero montati degli altoparlanti che, il 17 gennaio 1999, trasmisero la preghiera della riconciliazione *Aid el Iftour*, (la preghiera che segna la fine del Ramadan) registrata dall'Imam di Bologna. Nel giro di pochi minuti, sotto una tettoia del mercato coperto, la comunità musulmana si raccolse spontaneamente e un centinaio di persone si inginocchiarono in preghiera¹⁵ (Fig. 02).



Fig. 02. Adriana Torregrossa, Art.2, a cura di a.titolo, Porta Palazzo, Torino, 17 gennaio 1999.
Foto: Massimo Di Nonno, Courtesy a.titolo

¹⁵ Di seguito il link video dell'operazione di Torregrossa con il servizio del tg del 17 gennaio 1999 <http://www.adrianatorregrossa.com/opera/art-2>

A stupire, però, non fu tanto il gesto della comunità musulmana quanto la reazione di quella italiana per la quale lo spazio pubblico era inteso come una sorta di concessione normativamente data e le relazioni che si sviluppavano al suo interno provenivano da una serie di comportamenti inveterati dall'abitudine. Dal momento che questa pratica si fuse con la quotidianità ordinaria e, soprattutto, dal momento che Torregrossa si pose come mediatrice dell'intervento lasciando spazio affinché la situazione potesse verificarsi, i piani della realtà e della finzione vennero capovolti scatenando un forte clamore mediatico.

Giornali e televisioni si occuparono dell'intervento e il piano dell'azione artistica superò il simbolico per entrare ben presto nella sfera politica. Questa confusione dei piani si rese ancor più evidente quando, a seguito di proteste e indignazioni a mezzo stampa, venne organizzata, dall'allora consigliere comunale leghista Mario Borghesio, una contro messa in latino celebrata dal lefebvrino Don Luigi Moncalero. Senza che il nome dell'artista venisse minimamente citato, sul piano televisivo l'operazione venne riportata nell'edizione del TGr Piemonte e in quella nazionale del TG5. La copertura stampa invece, riguardò i quotidiani La Stampa, Il Giornale e il Corriere della Sera dove Enzo Biagi scrisse un editoriale dal titolo *Messa in latino per le camicie verdi*¹⁶.

Questa confusione dei piani ci porta direttamente alla definizione di Fischer-Lichte di meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, dal momento che il mondo "reale" -media, pubblico, politica- non capendo il quadro di azione, reagì su di un piano eminentemente pratico mettendo a nudo lo spazio pubblico come luogo conteso superando così le intenzioni dell'artista stessa.

Torregrossa, infatti non pensò l'intervento come pratica attivista propriamente detta presentandosi fin da subito alla comunità nel suo ruolo di artista e non di portavoce politico. Il suo obiettivo e la sua intenzionalità era quella di trasfigurare una sua esperienza diretta, dunque ordinaria, attraverso un'esperienza collettiva. L'artista, che conosceva da vicino la cultura musulmana, essendo il coniuge di origine marocchina, e avendo insegnato a Casablanca, si pose, pertanto, come tramite di un discorso sulla prossimità. La scelta di un intervento sonoro era rivelatrice, del resto, della volontà mimetica da

¹⁶ E. Biagi, *Messe in latino per le camicie verdi*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1999, anno 124, n. 39.

parte dell'artista di lasciare parlare e agire gli altri senza che ciò avesse un determinato fine politico, rivendicazione identitaria né tanto meno autoriale (Fig. 03).



**Fig. 03. Adriana Torregrossa, Art.2, a cura di a.titolo, Porta Palazzo, Torino, 17 gennaio 1999.
Foto: Massimo Di Nonno, Courtesy a.titolo**

Eppure la reazione del pubblico ha fatto assumere altri significati a questo intervento. Se infatti dovessimo descrivere *Art.2* attraverso la critica di Bishop dovremmo analizzare l'alto valore simbolico della scelta artistica di rappresentare il momento della preghiera e dovremmo anche analizzare, da un punto di vista della messa in scena e della resa estetica, come l'adunata dei fedeli musulmani abbia portato un'interruzione visiva nello spazio urbano del Mercato ponendosi come una differenza segnica dal forte aspetto visivo. Sempre secondo la lettura di Bishop, tale intervento nella cesura, che visualmente ha comportato, dimostrerebbe il valore antagonista di una pratica artistica autonoma e libera dal politicamente corretto in grado di smuovere reazioni "reazionarie" e fortemente razziste nascoste nel substrato dello spazio pubblico italiano. Questa visione però, sarebbe figlia di una scelta di campo molto netta, ovvero, della nostra scelta critica di leggere l'intervento attraverso una costruzione *ex post* di cui l'operazione non era stata (in)formata precedentemente. Allo stesso tempo usando una prospettiva kesteriana, l'intervento acquisirebbe un valore maggiormente attivista, anche se il critico statunitense non è così *tranchant* nei suoi giudizi, soprattutto per il ruolo di attivatore (per lo meno indiretto) che *Art. 2* ha saputo creare.

In particolare si veda la manifestazione *Moschee Aperte* nata nel 2017 proprio a Torino in collaborazione con i Centri islamici del territorio. *Moschee Aperte*, con le aperture dei luoghi di culto e le sue cene per celebrare la fine del Ramadan, è diventato un evento collettivo e, mettendo a confronto le foto di documentazione di *Art.2* con quelle di un qualsiasi giornale che ha seguito la manifestazione, si può notare una perfetta sintonia con quella traiettoria evidenziata dall'artista proprio nella liberazione dello spazio dalla sua norma vincolante e la conseguente apertura ad un uso e racconto differente¹⁷.

L'importanza della lettura da parte del pubblico risulta essere fondamentale per poter collocare questa tipologia di interventi come sottolinea, del resto anche la critica Alessandra Pioselli: «Nel contesto delle relazioni politiche e dei media, la riconoscibilità dell'artista si eclissò. Il fatto che diventasse secondaria, rispetto alle dinamiche provocate, attestò l'effettivo "successo" dell'operazione: l'appropriazione da parte della collettività era avvenuta in diverse forme: la preghiera era diventata un atto pubblico»¹⁸.

Dal momento che il loop di feedback vale anche per la critica stessa nel momento in cui si sceglie di posizionare la comprensione dell'intervento in un determinato campo, ritengo che il portato maggiore dell'operazione di Torregrossa sia nella sua fondamentale irriducibilità alle categorie binarie del discorso.

Christoph Schlingensief - *Bitte Liebt Österreich*

Se la preghiera dei fedeli musulmani aveva portato ad una contro messa in latino, l'"eliminazione" di richiedenti asilo politico come fossero concorrenti del reality show *Big Brother* (Grande Fratello) realizzata dall'artista Christoph Schlingensief (1960-2010), portò ad una vera e propria sommossa di piazza.

Bitte Liebt Österreich (Per favore amate l'Austria) è stata una performance complessa giocata sulla co-presenza corporea di attori e spettatori e sulla continua messa in discussione dei ruoli portando simultaneamente all'interno dello spazio pubblico i meccanismi della televisione, del teatro, del discorso politico e della partecipazione digitale.

¹⁷ A riguardo si vedano i seguenti articoli tratti da L'Internazionale che documentano la prima edizione di *Moschee Aperte* (2017) e raccontano dello sviluppo dell'Islam nella città di Torino: <https://www.internazionale.it/reportage/2018/06/21/islam-torino>

¹⁸ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano 2015, p. 145.

Questa collisione e confusione dei diversi quadri è tipica dell'estetica dell'artista tedesco dal momento che è stato un importantissimo regista indipendente nonché drammaturgo e conduttore televisivo¹⁹.

Su invito del Wiener Festwochen Art Festival, nel giugno del 2000 per la durata di una settimana (1-8 giugno), l'artista posizionò tre container nella piazza dell'Opera di Vienna. Su uno dei container campeggiava il banner *Ausländer raus! (Fuori gli immigrati!)*.²⁰

All'interno dei container sul modello del reality show *Big Brother*, 12 rifugiati che avevano fatto richiesta d'asilo politico, potevano essere "eliminati" dal pubblico da casa attraverso votazioni sul sito *webfreetv.com*. Il vincitore avrebbe ottenuto un premio in denaro nonché la cittadinanza austriaca per matrimonio. Seguendo l'impostazione del reality, sul sito venivano riportate le storie dei singoli concorrenti di modo che il pubblico potesse farsi un'idea su chi votare ed eleggere un suo beniamino.

La giornata dei concorrenti era organizzata in diverse attività. Ore 9 colazione, ore 11 ginnastica, ore 13 pranzo, ore 14 lezione di tedesco. Dentro il container i concorrenti erano inconsapevoli di quanto succedeva fuori, proprio come nel reality show dove è fatto divieto di comunicare con l'esterno, avere computer e telefoni. Ogni giorno alle ore 20:00 due concorrenti "venivano espulsi", per far ritorno al CIE (Centro Identificazione ed Espulsione) viennese dal quale provenivano.

A seguito delle elezioni del 1999 che videro l'FPÖ (Partito Austriaco della Libertà), partito nazionalista e di destra, improntato a politiche conservatrici e xenofobe, diventare la terza forza politica austriaca, la questione dell'immigrazione era particolarmente sentita. A pochi chilometri di distanza da Vienna sorgeva un CIE e prima dello stesso Schlingensiefel il collettivo artistico WochenKlausur aveva affrontato la questione della de-

¹⁹ Per un approfondimento sul rapporto tra Schlingensiefel e il medium televisione si veda: E. R. Meschini, *Christoph Schlingensiefel e la performance reality. Freak Stars 3000, U 3000, Bitte liebt Österreich (o del corpo della televisione)*, in G. Manzoli, C. Marra (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano B», V. 3, N. 2, Università di Bologna 2018.

²⁰ Il container è un elemento ricorrente dell'estetica di Schlingensiefel, già utilizzato nel suo legame con il tema della deportazione nel film *Terror 2000* (1992) al pari della tematica del nazismo latente riscontrabile in film come *100 Jahre Adolf Hitler* (1988/89) e *Das deutsche kettensägenmassaker* (1990).

tenzione dei migranti riuscendo a realizzare un piano per il miglioramento delle condizioni interne al centro di detenzione temporanea di Salisburgo²¹.

Schlingensief pertanto, andò a toccare una materia alquanto sensibile che eccedeva lo spazio pubblico stesso tanto nelle sue definizioni culturali quanto in quelle spaziali. L'artista decise, così, di affrontare il tema nella maniera più diretta possibile annunciando fin da subito a tutto il pubblico che il progetto era realizzato in collaborazione con l'FPÖ e con il Kronen Zeitung, il giornale vicino al partito, nonché il più letto in Austria. La presenza stessa di un banner con la scritta *Ausländer raus!* posizionato nel centro della città, sosteneva l'artista, era del resto possibile solo grazie alle politiche dell'FPÖ.

Tra invettive e presentazioni istrioniche, Schlingensief invitò i passanti, attraverso un percorso creato appositamente, ad avvicinarsi al container per guardare da vicino i richiedenti asilo come fosse un vero e proprio *peep show*.

In un clima in cui tutto sembrava plausibile e con una piazza che si riempiva giorno dopo giorno, ad ogni provocazione surreale dell'artista, le persone iniziarono a rispondere con azioni dirette e concrete. Dal nostalgico vestito in uniforme con la bandiera austriaca, alla signora esasperata che, dopo avere colpito con una bottiglia l'artista, in un climax di rabbia lo apostrofò "maiale, merda, artista", l'incertezza sulla finzione dell'intervento iniziò a farsi sempre più strada. Con il passare del tempo si iniziarono a creare diversi capannelli all'interno dei quali gli spettatori - ormai partecipanti attivi - riproponevano involontariamente i classici modelli della tribuna politica televisiva sfidando le proprie ideologie e sottolineando come tutto questo fosse un problema della democrazia stessa.

Del resto proprio Fischer-Lichte sottolinea come l'ambiguità, e soprattutto l'interattività, sulla quale giocava l'artista si trasformò in un generatore performativo di reazioni: «Schlingensief lasciava intenzionalmente il pubblico nell'incertezza riguardo all'eventualità che l'espulsione venisse eseguita effettivamente e che dunque il pubblico avesse davvero la possibilità di influire con il suo voto sul corso degli avvenimenti che sa-

²¹ Per approfondire il progetto dei WochenKlausur si veda: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=it&id=8>

rebbero seguiti allo spettacolo teatrale - in questo caso, di influire sul destino di altri esseri umani. Senza alcun dubbio, tuttavia, il pubblico influiva sul corso dello spettacolo»²².

Schlingensiefel ad ogni eliminazione saliva sul tetto e annuncia che era tutto vero, era una performance, ed era una performance vera. Questa doppia comunicazione, che ammetteva il dato di fatto dell'esistenza di un atto di finzione, lasciò per diversi giorni il pubblico in stallo.

Nonostante questa finzione, i sentimenti che Schlingensiefel muoveva erano talmente viscerali che il sindaco di Vienna, Michael Häupl (membro del SPÖ-Partito Socialdemocratico d'Austria), decise di pubblicare una risposta ed affiggerla su un furgone pubblicitario, proprio per ricordare ai cittadini che quello a cui stavano assistendo non era realtà bensì finzione (*Das ist Spiel*) e che l'Austria era diversa da come veniva presentata in quel momento (*Österreich ist anders!*)²³.

Tuttavia l'evento principale, quell'imprevedibilità del loop di feedback, doveva ancora esprimersi. Dopo alcuni tentativi di intrusione nel container, attacchi piromani nonché un lancio di acido, avvenne il colpo di scena non programmato dall'artista. Martedì 6 giugno, al quarto giorno della performance, un gruppo di attivisti - come raccontato da Paul Poet nel suo documentario *Ausländer raus! Schlingensiefel Container* (2002) - in un clima anch'esso di "seria finzione", prima accerchiarono il container, poi salirono sul tetto ed iniziarono a prendere a calci il banner *Ausländer raus!* Dopo averlo distrutto, la situazione sembrò degenerare e in quel momento Schlingensiefel, per sua stessa ammissione si fece da parte, lasciando momentaneamente la responsabilità decisionale e autoriale al suo pubblico attivo. La scena, così come i suoi protagonisti, si ribaltò e gli attivisti occuparono il container. Anche loro, come tutto il pubblico, furono vittime della finzione. Solo dopo un lungo dialogo con Schlingensiefel e il suo staff, venne selezionato un gruppo di sei attivisti portavoce i quali incontrarono i richiedenti asilo per "illuminarli" sulla loro condizione di oppressi dal sistema e, soprattutto, liberarli.

I restanti "partecipanti" così vennero, temporaneamente, portati fuori passando tra la folla assiepata davanti al container. Dopo un primo momento di spaesamento

²² E. Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 126.

²³ Il messaggio originale recitava: *Das ist nicht Wirklichkeit. Das is Spiel. Gefährliches Spielmit Emotionen. Österreich ist anders!*

Schlingensiefel riprese il controllo e, salito sul tetto del container, annunciò che i richiedenti asilo erano liberi e che la loro liberazione era avvenuta, non grazie alla politica, bensì grazie al popolo. Questo però nell'ottica dell'artista non poteva essere il finale, dal momento che l'occupazione degli attivisti non faceva altro che portare avanti una modalità politica di sostituzione e rimozione del problema. Soprattutto avrebbe sottolineato ancora una volta, l'assimilazione del gesto violento con quello risolutivo ed ultimativo. Per questo, con l'intento di ristabilire un terreno neutro e una zona d'autonomia per una protesta diversa, anche e soprattutto artistica, il giorno seguente il banner venne riparato di modo che il monito *Ausländer raus!* campeggiasse ancora nella piazza viennese.

La performance, dunque, riprese la sua azione e nonostante ormai fosse chiaro il meccanismo di finzione, il container di Schlingensiefel era diventato una sorta di nuovo monumento pubblico attorno al quale la *polis* iniziò a radunarsi proprio per discutere il tema dell'immigrazione e le future scelte politiche austriache. Allo stesso tempo, però, senza più il filtro della finzione, il bersaglio delle proteste diventò lo stesso Schlingensiefel reo di essere un provocatore in grado di dare un'immagine distorta dell'Austria e, soprattutto, come si evince da molte delle invettive, "colpevole" di essere tedesco - quindi all'interno del contesto austriaco, uno straniero - e dunque senza diritto di parola in merito a questioni interne.

La critica artistica, partendo dal dissidio interno espresso ad inizio 2000 tra attivismo e autonomia dell'arte fu, ovviamente, divisa. Claire Bishop considerò l'intera operazione come una lezione inquietante (*a disturbing lesson*) sul comportamento antidemocratico presente e funzionante all'interno della società democratica. Per Bishop la partecipazione attivata da Schlingensiefel si è data attraverso la sua *pars destruens*, ovvero attraverso «un raddoppiamento nichilista dell'alienazione, che nega l'ingiustizia e l'assurdità del mondo all'interno dell'opera stessa»²⁴. L'operazione dell'artista tedesco afferma così, in una continua tensione con il sociale, l'autonomia dell'arte proprio perché non si appiattisce sul sociale stesso né tanto meno rivendica un ruolo attivo all'interno del cambiamento politico.

L'obiettivo di Schlingensiefel, nell'ottica di Bishop, non si deve cercare nella conversione politica (*political conversion is not the primary goal of art*), bensì nelle contraddi-

²⁴ C. Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (edizione italiana a cura di C. Guida, Sossella), Roma 2015 (ed. or.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra 2012).

zioni interne al sistema politico stesso dal momento che il centro di espulsione e detenzione a pochi chilometri dal centro di Vienna aveva causato meno reazioni della sua rappresentazione simbolica davanti all'Opera.

Di parere diverso Jason Miller, docente di Filosofia presso il Warren Wilson College di Asheville (North Carolina) che sulla rivista FIELD articola la sua critica rispetto all'intervento di Schlingensiefel a partire da questa mancanza²⁵. Questa posizione non stupisce dal momento che FIELD, rivista fondata da Grant Kester nel 2015, è sempre stata più propensa al lato attivista delle pratiche artistiche. Secondo Miller infatti, quella dell'artista tedesco è un perfetto esempio della certezza morale della provocazione artistica (*A perfect illustration of the moral self-certainty of artistic provocation*) e il suo portato sociale e politico risulta essere inefficace tanto quanto l'intera corrente dell'antagonismo relazione. Per Miller il discorso etico che queste pratiche mettono in gioco non può prescindere dall'intenzionalità di partenza, dai risultati ai quali mira e dai mezzi che si usano. In quest'ottica, il discorso di Bishop sul raddoppiamento nichilista dell'alienazione, non fa altro che precludere all'arte una reale possibilità di cambiamento e influenza concreta nella sfera sociale.

Conclusioni

Come dimostrato da diverse pratiche artistiche, a cavallo tra anni '90 e 2000, la richiesta di partecipazione dal basso espressa dai cittadini si può considerare come causa ed effetto allo stesso tempo di una svolta sociale e partecipativa dell'arte stessa. Su questo punto, che a sua volta poggia le basi, da un versante artistico, su di un nuovo atteggiamento inclusivo nei confronti del pubblico e da un versante sociale, su di una ridefinizione dei rapporti di potere Stato-cittadino e sulla conseguente rilettura dello spazio pubblico, la critica artistica ha iniziato un processo di ridefinizione dei suoi stessi parametri di giudizio. Si è vento così a creare un atteggiamento dicotomico, quasi ideologico, tra il giudizio etico e quello estetico che, se da una parte cerca un riscontro interdisciplinare, dall'altra tende a ricorrere ai normali strumenti di giudizio per rivendicare la sua autonomia. Complice un

²⁵ J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, in «FIELD». A Journal of Socially Engaged Art Criticism, n.3, Winter 2016.

rinnovamento dei metodi attivisti in chiave post-politica, le pratiche artistiche che agiscono all'interno dello spazio urbano sono diventate mimetiche necessitando sempre di più di un riconoscimento corale non proveniente dal mondo dell'arte bensì dal pubblico, ora inteso come una comunità partecipante di pari.

Le modalità degli interventi artistici qui presentati a firma di Adriana Torregrossa e Christoph Schlingensief, dimostrano il nuovo ruolo dell'artista come istigatore e iniziatore di processi sociali che sono già in corso all'interno di uno spazio pubblico sempre meno commemorativo e mono-dialogico e sempre più conteso e dialogato. In entrambi i casi gli artisti attraverso la messa in scena - nel senso di far comparire e portare in scena - delle comunità emarginate e marginali hanno attivato un processo discorsivo tra le parti che la sola politica aveva fino a quel momento evitato. Qui risiede la forza di una pratica artistica definita da Aldo Milohnić come attivista proprio per sottolinearne il potere costituente all'interno del discorso politico, che oltre le definizioni gioca volutamente in un terreno ambiguo tra simbolicità e partecipazione rendendo visibile i sentimenti conflittuali.

Riferimenti bibliografici

- T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006.
- C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n.110, fall 2004, pp. 51-79.
- C. Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, Artforum International, febbraio, 2006, pp. 178-183.
- C. Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, edizione italiana a cura di C. Guida, Sossella, Roma 2015 (ed. or.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra 2012).
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.
- E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014 (ed.or.: *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London 2008).
- M.J. Jacob, *An Unfashionable Audience*, in, S. Lacy, a cura di, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington 1995.
- G.H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004.

- G. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, After Image, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, Vol. 22, n. 7-8, January 1995.
- G. Scardi, a cura di, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino 2011.
- E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003.
- E.R. Meschini, *Squatting the Net: attivismo e digitale nelle prime esperienze italiane tra anni '90 e 2000*, in «Kabul Magazine», n.17, Aprile 2020.
- E.R. Meschini, *Christoph Schlingensiefel e la performance reality. Freak Stars 3000, U 3000, Bitte liebt Österreich (o del corpo della televisione)*, in, G. Manzoli, C. Marra, a cura di, *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano B», V. 3, N. 2, Università di Bologna 2018.
- M.T. Miccoli, A. Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le Politiche del Personale, Ufficio Centrale di Statistica.
- J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, in «FIELD». A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.3, Winter 2016.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), Ljubljana 2005, pp. 15-25.
- C. Mouffe, *On the Political*, Routledge, London-New York 2005.
- A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano 2015.

Biografia dell'autore/ Author's biography

Emanuele Rinaldo Meschini è critico e storico dell'arte. PhD in Storia dell'arte contemporanea (Università Ca'Foscari di Venezia) ha approfondito le tematiche dell'attivismo artistico presso l'Archivio Crispolti di Roma. È stato curatore in residenza presso Node Center e ZK/U a Berlino e ha curato il ciclo di mostre Declinazioni di Comunità presso il Museo Etnografico Luigi Pigorini (Roma, 2015). Dal 2016 insieme all'artista Luca Resta ha ideato il progetto AUTOPALO con il quale indaga le tecniche e le modalità della partecipazione sociale attraverso progetti legati al mondo del calcio. Nel 2020 ha ottenuto una borsa per il sostegno alla ricerca sull'arte pubblica italiana da parte della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, nell'ambito del programma Italian Council.

Emanuele Rinaldo Meschini is an art critic and art historian. PhD in History of Contemporary Art at University Ca'Foscari (Venice). From 2014 to 2019 he has collaborated with the magazine Contempo-

art for which he conceived and edited the section Arte Sociale. Specialized at the University of Siena, he deepened the topic of artistic activism at the Crispolti Archive in Rome. He was curator in residence at Node Center and ZK /U in Berlin and curated the series of exhibitions Declinazioni di Comunità at the Luigi Pigorini Ethnographic Museum (Rome, 2015). Since 2016, together with the artist Luca Resta, he has created the AUTOPALO project with which he investigates the techniques and methods of social participation through projects related to the world of football. In 2020 he was awarded with a grant to support his research on Italian public art from the Ministry for Cultural Heritage (MIBACT) as part of the Italian Council program.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Corpografie multispecie: attivismo femminista e animali non umani

Federica Timeto

Università Ca' Foscari, Venezia

Abstract

In questo testo mi soffermo sulle *corpografie* attiviste delle artiste femministe che impiegano i corpi in modo costitutivo, cioè performativo, per scardinare i presupposti della rappresentazione tradizionale a partire da una critica della categoria di specie. Le loro azioni interferiscono con il feticismo della rappresentazione, basato sulla distanza del soggetto guardante dall'oggetto guardato, e inaugurano uno *spazio di implicazione* nel quale nessuno dei soggetti coinvolti, inclusi gli animali nonumani, occupa una posizione data prima dell'evento performativo. Queste artiste si muovono su un piano insieme estetico e sociale, facendo volutamente appello all'indeterminazione come risorsa politica, perché ogni soggettività emergente nelle intra-azioni performative eserciti la propria capacità di azione e di risposta.

In this text I focus on the activist *corpographies* of feminist artists who use bodies in a constitutive, that is, performative way, to undermine the presuppositions of traditional representation starting from a critique of the notion of species. Their actions interfere with the fetishism of representation, based on the distance of the beholder from the object of observation, and inaugurate *a space of implication* in which none of the subjects involved, including nonhuman animals, occupy a given position before the performative event. These artists move on both an aesthetic and social level, deliberately appealing to indeterminacy as a political resource, so that every emerging subjectivity in performative actions exercises its own capacity for action and response.

Parole chiave/Key Words

Attivismo femminista; corpografie; performatività; antispecismo; intra-azione.

Feminist activism; corpographies; antispeciesism; intra-action.

Implicazioni (una introduzione)

Considerato nell'ottica femminista, l'attivismo – fenomeno che si pone l'obiettivo di creare connessioni inaspettate attraverso interventi nelle reti sia analogiche sia digitali – non comporta solo una revisione dei contesti e dei posizionamenti della produzione e del consumo di arte, ma anche una revisione dell'asimmetria dei ruoli e delle prospettive su cui questi contesti sono edificati e si sostengono¹: ricorrendo alla tecnologia dei corpi, l'attivismo femminista si muove in uno spettro ampio che va dalle azioni dirette del pornoattivismo² a operazioni più dissimulate ma non per questo meno materialmente radicate, come quelle realizzate dalla cyberfemminista Cornelia Sollfrank, che con lo storico intervento *Female Extension* (1997) mirava a decostruire ogni forma di chiusura, da quella dei sistemi e delle istituzioni culturali a quella delle definizioni, inclusa la stessa nozione di hacker, fino a quel momento quasi esclusivamente declinata al maschile, hackerata al suo interno inventando anche l'alter ego *Clara Sopht* (1999).

Le artiste femministe performano e articolano una soggettività incarnata sottratta alle rigide opposizioni binarie che prevalgono nella tradizione occidentale, insieme a quelle socio-identitarie, soprattutto di genere ed etnia (una per tutte Adrian Piper nelle vesti del *Mythic Being*, 1973-75), anche quelle più legate allo specifico artistico di forma e contenuto, realtà e rappresentazione, osservatore e osservato. Allo stesso tempo, contrastando i *presupposti sociali*, prima ancora che estetici, di una visualità oggettivante e scorporata, queste artiste denunciano le norme, le istituzioni e le relazioni che l'ottica dominante impone sui corpi dei soggetti osservati. La loro è un'estetica relazionale e politica che certamente anticipa, e poi contribuisce a sostanziare, uno dei presupposti dell'attivismo secondo la definizione che ne dà Aldo Milohnić³, che sulla scorta di Negri e Hardt parla di «corpografie» attiviste, nelle quali il corpo non è rappresentativo, quanto piuttosto *costitutivo*.

La ricerca di media alternativi per la creazione e l'espressione artistica caratterizza l'arte femminista fin dal suo apparire, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni

¹ S. Fadda, *Postfazione. Le maglie della rete e i ferri del mestiere*, in T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006, p. 309.

² T. Bazzichelli, *op. cit.*, pp. 291-292.

³ A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, no. 1-2 (90-91), 2005, pp. 15-25.

Settanta. Svincolarsi dai canoni e dalle forme dell'arte modernista significa innanzitutto, per le artiste, ripartire dal corpo, non soltanto per visibilizzarlo e usarlo come strumento espressivo, ma anche per compiere una deviazione dai meccanismi della rappresentazione tradizionale in quanto veicolo e conferma di ideologie essenzialiste, patriarcali e antropocentriche. L'arte moderna occidentale concorre alla costruzione di un preciso modello di soggetto, solo apparentemente universale e non marcato, che è poi quello declinato nella tradizione filosofica che va da Cartesio a Hegel. Qui, le forme di rappresentazione mirano a riflettere e confermare la realtà ma non lasciano alcun margine per la sua trasformazione, né sul piano personale né su quello politico, poiché non hanno la funzione di articolare questa realtà, non intervengono nel processo di formazione stessa del reale, ma servono a restituirla, che sia per analogia o per antitesi⁴. Performando il corpo, le artiste femministe cercano e rivendicano un posizionamento, lo trasformano, lo scambiano, consapevoli del fatto che l'identità del soggetto femminista non è mai una premessa o una proprietà, ma emerge nelle *intra-azioni*⁵, e che l'artista occupa una posizione *eccentrica*, il che non significa affatto esterna o necessariamente marginale ma, secondo Teresa de Lauretis, «capace di molteplici identificazioni e appartenenze ma anche di disidentificazione e autodislocamento»⁶.

Parlando dell'estetica dell'attivismo, Gregory Sholette⁷ ha scritto che uno dei problemi che pone è proprio la sua indeterminazione «quantistica», una «elusività ontologica» oscillante tra l'estetico e il politico che rende difficile identificare queste azioni ricorrendo a categorie date dell'uno o dell'altro campo: «[n]on c'è nulla che porti più fuori strada gli studiosi di cultura di quegli artisti che affermano con forza la loro indeterminazione essenziale. Artisti che vogliono essere sia particelle sia onde, come la luce»⁸. Que-

⁴ Vedi a questo proposito J.D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2005.

⁵ Vedi *infra*.

⁶ T. de Lauretis, *La nemesi di Freud. Per un'archeologia degli studi su genere, sessualità e cultura*, in *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 115.

⁷ G. Sholette, *Merciless Aesthetics. Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys*, in «Field. A Journal of Socially Engaged Art Criticism», n. 4, 2016, <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>

⁸ *Ibidem*.

sta indeterminazione è in realtà una risorsa irrinunciabile cui le artiste femministe fanno appello, poiché è proprio ciò che consente loro non soltanto di rappresentare diversamente la realtà, ma di intervenire minando i presupposti stessi della rappresentazione e della realtà, per scollamento, dislocazione, e interferenza⁹, aprendo cioè un intervallo che delude il feticismo della rappresentazione, basato sulla distanza del soggetto guardante dall'oggetto guardato, e inaugura al contrario uno spazio di *implicazione*¹⁰ basato sulla prossimità dei soggetti intra-attivi.

La performatività, così nodale sia per la riflessione teorica sia per la pratica artistica¹¹ femminista, segue l'accadere delle differenze che si materializzano, e indaga gli effetti materializzanti delle «operazioni di taglio», in cui non c'è «una relazione di esteriorità radicale ma a una separabilità agenziale». Le «intra-azioni tagliano (con il medesimo gesto) le cose assieme-via [*together-apart*]»¹², cosicché l'identità accade nell'azione contingente di separazione che è anche di relazione, e non appartiene più al singolo. Venendo meno uno spazio di esteriorità assoluta/necessaria, decade anche la possibilità di un'ottica dominante che di questo spazio ha bisogno per esercitare il controllo su un altro tenuto a distanza e oggettivato.

In questo testo, ho scelto di soffermarmi in particolare sulle artiste femministe che hanno lavorato a scardinare il binarismo specista – cioè quello in cui si contrappone, gerar-

⁹ Questo, per esempio, il senso della diffrazione come metodologia secondo D. Haraway, in *Testimone Modesta@FemaleMan@_incontra_OncoTopo™: femminismo e tecnoscienza*, a cura di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 2000, ripreso poi anche da K. Barad che sottolinea come la metodologia della diffrazione sia una «pratica critica per fare la differenza nel mondo. Un impegno a comprendere quali differenze importino/materializzino [*matter*], come e per chi»: in *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London 2007, p. 90.

¹⁰ «Queer non ha un significato fisso e ben determinato ed è un termine privo di una referenza stabile. Ciò non vuol dire che possa significare ciò che pare e piace al primo che passa. Queer è un organismo in mutazione, il desiderio di un'apertura radicale, una molteplicità in selvaggia differenziazione, un discepolo di Proteo, un'agency dis/continua, una spaziotemporalità ripiegata [*enfolding*], in preda a continue reiterazioni, in costante materializzazione e promiscuamente ingegnosa»: K. Barad, *La performatività queer della natura*, in M. Filippi ed E. Monacelli (a cura di), *Divenire Invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre Corte, Verona 2020, p. 71. Vedi anche l'impiego analogo dell'approccio queer alle arti di A. Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London & New York 1992.

¹¹ T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996; J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari 2017; R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, New York 1997.

¹² K. Barad, *La performatività queer della natura*, cit., p. 78.

chizzandoli, l'animale umano e l'animale non umano –, anche se non sempre con azioni “dirette” in senso stretto, né solo con l'impiego di tecnologie digitali: artiste che coniugano la denuncia dello specismo come pratica politica all'antispecismo come pratica estetica, per portare l* spettator* dell'evento performativo a ritornare sul proprio posizionamento attraverso una revisione della rappresentazione nei termini sopra descritti. Il guardare e la specificazione dell'alterità si legano infatti intimamente già a partire dalla radice etimologica (dal latino *specĕre*), e per questo le artiste femministe, dal proprio vissuto dichiarato, denunciano una spettatorialità che priva il soggetto osservato di capacità di risposta e di agentività, come è da sempre accaduto non solo agli animali non umani ma anche ai soggetti animalizzati per genere, etnia o classe sociale, dunque anche alle artiste.

Se per Joseph Beuys, celebrato come uno dei “padri” dell'arte sociale, *Jeder Mensch ist ein Künstler* [Ogni uomo è un artista], come ha ripetuto in più di un'occasione al suo pubblico, per Rosemarie Trockel, invece, *Jedes Tier ist eine Künstlerin* [Ogni bestia è un'artista]: un'affermazione che denunciando l'inferiorizzazione per via di animalizzazione dell'arte delle donne, allo stesso tempo rivendica agli animali non umani autonomia, capacità di azione e relazioni *sociali* che lo specismo del rappresentare ha reso passive, statiche e mute.

Ma è arte? Seguendo le argomentazioni di Sholette, che in fondo potrebbero essere le medesime che si poneva Linda Nochlin scrivendo uno dei primi e più noti pamphlet di critica d'arte femminista¹³, già il fatto di porsi la domanda («stupida» per Nochlin) presuppone che l'Arte possieda un'essenza storica e delle proprietà immutabili, e altrettanto la Società rispetto alla quale si misurerebbe, impiegando quella logica esclusiva/escludente che ha impedito all'arte delle categorie sociali marginalizzate l'accesso ai luoghi materiali e ai luoghi del discorso dell'arte “propriamente” detta¹⁴.

Ogni bestia è un'artista, femminile singolare

Con questa affermazione, divenuta anche un libro d'artista (1993), Rosemarie Trockel riprende, cambiandola di specie e genere, una nota affermazione di Joseph Beuys, che per riportare l'arte all'essenza della natura, e della natura umana come energia creativa, affer-

¹³ L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, a cura di J. Perna, Castelvechi, Milano 2014.

¹⁴ G. Sholette, *op. cit.*

mava: *Ogni uomo è un artista*. Per Beuys, artista alchimista¹⁵ e sciamano influenzato dal Romanticismo tedesco e dall'antroposofia, ogni uomo è un artista, o perlomeno può esserlo purché trasformi la realtà in azione sociale attraverso la propria creatività lasciata libera di fluire. Trockel dice piuttosto che ogni bestia è un'artista donna non per conferire alla femminilità dell'artista i caratteri dell'animalità lasciando inesplorati i termini della relazione, ma per radicare la celebrazione della creatività artistica, il suo "genio", nei corpi delle donne e degli animali non umani, soggettività subalterne di una *storia* dominante scritta in lettere eteropatriarcali, dentro e fuori il mondo dell'arte, e così dissacrare, svuotare e persino inghiottire provocatoriamente la tradizione, interpellandone direttamente canoni e forme e mettendone in questione allo stesso tempo maschilismo e specismo.

Ciò appare ancora più chiaro nella lettera che l'artista Susan Silas scrive al controperformer ucraino Oleg Kulik, il quale spesso si presenta al pubblico come un cane pericoloso, talvolta mordendo gli spettatori incauti, come nella performance *I Bite America and America Bites Me*, in cui vive per due settimane a quattro zampe e nudo dentro una gabbia, per criticare, a suo dire, la società americana contemporanea. In *A Love letter to Oleg Kulik* (1997), Silas confronta Kulik sul suo definirsi animale, ricordandogli che le donne e le minoranze, non gli uomini bianchi, e certo non gli uomini bianchi in Russia, sono trattate come animali. Silas, nella lettera, racconta di essere entrata nella gabbia di Kulik (si chiede: sono state fatte entrare solo spettatrici donne?) e di aver deciso di leggergli *Mothers in the Fatherland: Women, the Family and Nazi Politics* di Claudia Koonz, per puntualizzare come secondo lei il lavoro di Beuys, opinione certamente impopolare – così scrive – non abbia affatto rotto con la cultura del nazionalsocialismo¹⁶.

¹⁵ Tra gli animali simbolo dell'arte di Beuys, la lepre e il coyote. Il cadavere di una lepre compare per la prima volta nella performance *Sinfonia Siberiana Sezione 1*, organizzata assieme a Fluxus nel 1963. In *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) l'artista con il volto coperto di una foglia d'oro e di miele (simboli alchemici) culla una lepre morta spiegandole il senso dei dipinti appesi al muro. Ancora più nota è la performance di Beuys *I Like America and America Likes Me* (1974) in cui l'artista trascorre tre giorni con un coyote, spirito del territorio americano, nella galleria Renè Block a SoHo, New York, con l'intento di entrare in profonda comunicazione con l'animale attraverso una sorta di comunione addomesticante.

¹⁶ S. Silas, *A love letter to Oleg Kulik*, inizialmente pubblicata su «ArtNet», 1997, ora disponibile all'indirizzo <https://susansilas.com/a-love-letter-to-oleg-kulik/> (ultimo accesso 19/01/2021).

Beuys e Kulik + Silas sono infine ripresi nella performance dell'artista slovena Maja Smrekar, *I Hunt Nature and Culture Hunts Me* (2014)¹⁷: qui Smrekar giace immobile e nuda, distesa supina per terra, mentre una voce legge brani dagli artisti menzionati, quando a un certo punto i lupi entrano in scena e la attorniano cibandosi quasi *sul* suo corpo, preda del movimento e del desiderio animale, l'una e gli altri ancora indivisi dalla macchina antropologica, l'una e gli altri vivi in mortale e rischiosa complicità: «voglio trovarmi in un posto bellissimo quando morirò, con te che incarni la mia intima memoria emozionale. Voglio che tu mi faccia comprendere qual è la differenza tra un bambino e un animale addomesticato. Sono un cane? Voglio un cane? Voglio essere il tuo cane», afferma Smrekar (Fig. 01).



Fig. 01. Maja Smrekar, *I Hunt Nature And Culture Hunts Me*, Rencontres Festival, Bourges, 8th November 2014, performance, foto di scena dal sito web di Maja Smrekar.

Come Trockel, le Guerrilla Girls, collettivo di artiste anonime attivo a partire dalla fine degli anni Ottanta, nei loro travestimenti scimmieschi e volutamente “fuori contesto” fanno irruzione in musei e gallerie per smascherare le politiche sessiste del mondo dell'arte, che analizzano e di cui pubblicano dati e statistiche in manifesti, pamphlet e libri, recuperando in chiave affermativa una tradizione di esibizione *oscena* della femminilità ferina e

¹⁷ M. Smrekar, *I Hunt Nature and Culture Hunts Me*, 2004, video e testo disponibili all'indirizzo <https://www.majasmrekar.org/k9-topology-i-hunt-nature-and-culture-hunts-me> (ultimo accesso 19/01/2021).

razzializzata che da Josephine Baker arriva fino a Grace Jones. Nelle vesti di Dr. Zira, dal nome della scimpanzé psicologa della serie di film *Il Pianeta delle Scimmie*, l'artista Coco Fusco tiene una conferenza sul comportamento predatorio degli umani, dal titolo *Observations of Predations in Humans* (2013, Studio Museum, Harlem)¹⁸. Fusco attinge alla primatologia, alle neuroscienze e all'evoluzionismo, e rilegge attraverso una finzione speculativa dal tono afrofuturista l'accumulazione sfrenata del soggetto neoliberale attraverso l'osservazione del comportamento predatorio dei maschi alfa di babbuino (Fig. 02).

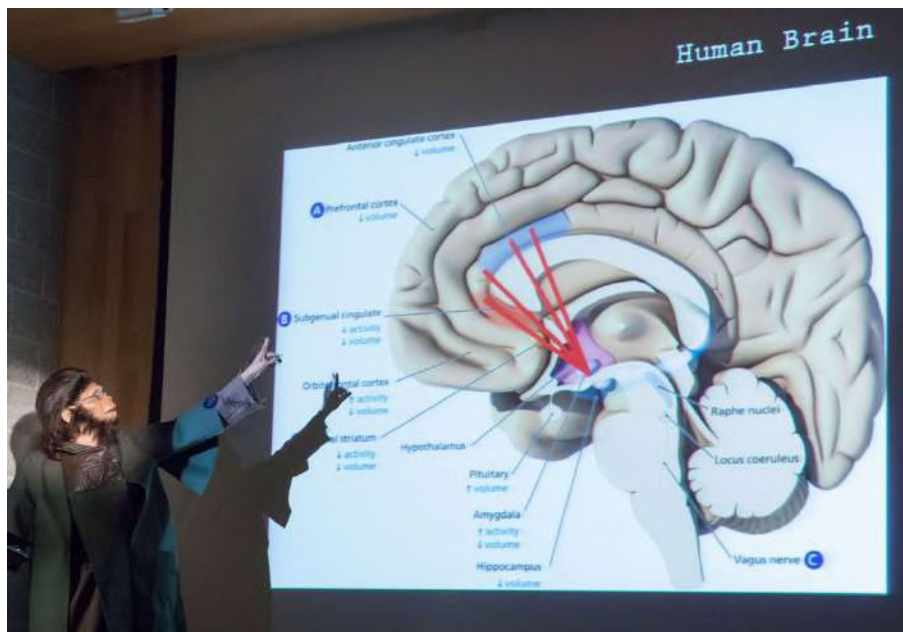


Fig. 02. Coco Fusco, *Observations of Predation in Humans: A lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist*, performance, Studio Museum in Harlem, New York, 2013, foto di Noah Krell.

L'artista, che con *The Couple in the Cage. Two Undiscovered Amerindias* (1992-93) performava insieme a Guillermo Gomez Peña una coppia di nativi in gabbia non ancora "scoperti" mettendo in scena una feroce critica del colonialismo e degli zoo umani, attualizza qui i conflitti già evidenziati nella saga attraverso lo sfruttamento e la schiavitù dei soggetti razzializzati e animalizzati, ed evidenzia la fascinazione e allo stesso tempo le ansie della cultura popolare americana per il tropo culturale dei primati¹⁹.

¹⁸ Poi ripresa come una finta Ted Talk con il titolo *Primate Visions of the Human Mind* (2015).

¹⁹ Per un approfondimento, vedi anche D. Haraway, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York and London 1989; C. Fusco e B. Wallis (a cura di), *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, International Center of Photography/Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 2003.

Attraverso i primati, Fusco discute delle conseguenze sociali degli odierni conflitti economici, della violenza e delle disuguaglianze che questi comportano soprattutto per i non bianchi²⁰. Coniugando performance e “fabulazione speculativa”, Fusco approfondisce la comparazione interspecie tra le esperienze degli animali in cattività e gli esseri umani degradati, tra il tempo del postumano e il luogo del subumano, interpellando i primati come soggetto politico per porre fine all’eccezionalismo umano.

In *Kafka’s Monkey* (2009), la performer teatrale Kathryn Hunter assume le fattezze e le movenze di Peter il Rosso, la scimmia protagonista del racconto di Kafka *Una relazione per l’Accademia* (1917), catturata in Africa e condotta in Europa e forse ispirata a un reale fenomeno da baraccone del tempo, per parlare di colonialismo, immigrazione e politiche assimilazioniste (Hunter è di origine greca, in Kafka la scimmia simboleggiava probabilmente la condizione ebraica). In scena, Hunter cambia sia genere sia specie per comportarsi come Peter, che dal canto suo ha imparato a comportarsi come un umano e tiene addirittura una conferenza di fronte a un consesso di accademici; per Peter il Rosso l’abbandono dell’animalità resta l’unica via di fuga, poiché l’unico posto che l’umanità concepisce per l’animale selvaggio è la gabbia, l’unica relazione possibile il dominio.

Nei lavori di Trockel, da cui partivamo, la riflessione parallela sulla femminilità e sull’animalità impongono una torsione delle traiettorie in cui è incanalato lo sguardo spettatoriale, mettendone in discussione le dinamiche di distanziamento. La riflessione sull’agentività animale è il punto di partenza delle dimore realizzate dall’artista in collaborazione con il partner Carsten Höller: tra le più note *A House for Pigs and People* presentato alla documenta X di Kassel (1997): qui i due artisti creano un ambiente diviso da un vetro (a specchio verso gli umani, trasparente verso i maiali) che da un lato ospita dei maiali in uno spazio dotato di tutti i comfort, dall’altro gli umani in un ambiente di nudo cemento. L’installazione è una riflessione sulla violenza dello sguardo come senso privilegiato mobilitato dall’arte, ma obliterato dal complesso animal-industriale, e sulla violenza dell’addomesticamento (come si legge nelle dichiarazioni degli artisti che accom-

²⁰ C. Fusco, *A Performance Approach to Primate Politics*, Mit Graduate Program on Comparative and Media Studies podcast and liveblog, 25 Ottobre 2013, disponibile all’indirizzo <https://cms.mit.edu/podcast-and-liveblog-coco-fusco/> (ultimo accesso 19/01/2021).

pagnano il lavoro), e gioca sullo straniamento che l'immagine dei maiali, apparentemente una *still life*, suscita quando gli "spettatori" si accorgono dei loro movimenti, pur nella mancanza di contatto sonoro e olfattivo fra le due parti (Fig. 03).



Fig. 03. Rosemarie Trockel e Carsten Höller, *Ein Haus für Schweine und Menschen* (A House for Pigs and People), dettaglio della installazione alla Documenta di Kassel, 1997.

L'arte di prendersi cura

In un saggio²¹ contenuto nell'ultimo libro di Donna Haraway, purtroppo o messo nella versione italiana, l'autrice riflette sulle reti di relazioni, reti di potere, ma anche di responsabilità e di cura, che legano lei, soggetto femminile in età non più fertile, la sua cagna Cayenne con problemi di incontinenza legati all'età, in cura con il DES (diethylstilbestrolo), e le cavalle gravide dalla cui urina viene ricavato il Premarin, un estrogeno coniugato molto impiegato nella TOS (Terapia Ormonale Sostitutiva). A essere *coniugati*, nella storia che Haraway racconta, non sono solo gli ormoni, ma i corpi che queste sostanze portano insieme oltre la specie. Corpi che si congiungono in un destino comune nel momento in cui, avendo acquisito consapevolezza del proprio privilegio, ci si accorge che non è più possibile non vedere diversamente e, dunque, non aggiungere altri fili al groviglio, restando implicati nella complessità del vivere e del morire condiviso, prendendosi cura delle specie compagne.

²¹ D. Haraway, *Awash in Urine*, in Id., *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham & London 2016, pp. 104-116.

Egstrogen Farms (2015) è un finto video promozionale realizzato da Mary Maggic Tsang per un'ipotetica compagnia che produce le Egstro-Eggs, uova provenienti da galline geneticamente modificate, biologiche e allevate all'aperto, "addizionate" però con gonadotropine (ormoni che regolano la produzione ovarica). Per questo lavoro l'artista si richiama ai lavori del collettivo subRosa, uno dei primi gruppi di attiviste femministe a lavorare sul legame economico-politico fra il corpo delle femmine umane e non, il lavoro riproduttivo e le nuove tecnologie, che ripercorre soprattutto attraverso il *teatro situazionale* le reti in cui si intrecciano interessi e ideologie proprietarie, eugenetiche e colonialiste della ricerca medica²², della zootecnia e dell'industria agro-alimentare (Fig. 04).



Fig. 04. Mary Maggic Tsang, *Egstrogen Farms*, progetto multimediale, dettaglio, 2015, we-make-money-not-art.com

Nel progetto di bio-hacking collaborativo *Open Source Estrogen* (2016), Tsang offre la possibilità di riprodurre a casa questi ormoni femminili oggi ampiamente usati nei più diversi ambiti, dalla contraccezione alle terapie sostitutive in menopausa, dagli allevamenti intensivi, ai pesticidi, agli ftalati. L'intenzione di Tsang non è solo quella di fornire strumenti accessibili a tutti per contrastare la colonizzazione dei corpi delle donne e il binarismo dei generi che associa gli estrogeni a un preciso target di mercato, ma anche

²² subRosa, *Cultures of Eugenics*, prima edizione 2002, quarta edizione rivista 2008, <http://files.cargocollective.com/185982/COEbooklet04.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021); M. Maggic Tsang et al., *Estrozine 1.0*, 2016, <http://files.cargocollective.com/185982/estrozine-1.1.pdf> (ultimo accesso 19.01.2021). Vedi anche F. Timeto, *Unmasking the Theater of Technoscience. The Cyberfeminist Performances of subRosa*, in «Feminist Media Studies», vol. 10, n. 2, pp. 244-248.

proporre forme di solidarietà trans-specie attraverso una riflessione sulla tossicità degli xeno-estrogeni e sulle conseguenze ambientali del loro abuso.

La cura richiede continuità nel tempo, è farsi carico delle esistenze invisibili, vulnerabili o precarie attraverso la creazione di legami di comunità trasversali, basati sul riconoscimento di forme di parentela radicale con gli altri umani e non umani. Nelle note che accompagnano il progetto, Tsang auspica anche l'allestimento di «cliniche ginecologiche» destinate alla cura degli organismi gravemente danneggiati dalla concentrazione di questi ormoni nell'acqua.

Sempre più spesso, «la tecnologia rende la vita così astratta che ci dimentichiamo da dove proviene. Che si tratti del ritaglio di una bistecca in un supermercato ormai rimosso dall'animale [...] non vediamo mai chi stiamo per uccidere»²³: è quanto scrive Ionat Zurr, fondatrice del Tissue Culture & Art Project (TC&A) insieme a Oron Catts, co-fondatore e direttore artistico di SymbioticA, centro di ricerca sui rapporti arte-scienza presso la University of Western Australia. Oggetto della ricerca artistica del TC&A sono gli organismi “semi-viventi”, cioè quella classe di organismi creati e tenuti in vita artificialmente, che necessitano di manutenzione e un nutrimento costanti per esistere. Per Zurr e Catts, il particolare statuto di questi esseri “parziali” pone delle domande sui confini del corpo e sulle gerarchie della vita, soprattutto a chi ha accesso alla loro manipolazione, inclusi gli artisti che indubbiamente possono godere del loro privilegio antropocentrico²⁴. Uno dei progetti più noti del duo è *Disembodied Cuisine* (2003), in cui Zurr e Catts lavorano alla produzione di *carne artificiale*, tema oggi quantomai dibattuto, chiedendosi quali siano le possibilità e le implicazioni di un consumo di carne senza vittime. Da un lato, la carne come risorsa rinnovabile sempre disponibile «zombifica» gli esseri viventi tramite la gestione ingegneristico-economica della materia vivente²⁵, dall'altro le colture in vitro di cellule viventi prelevate da cadaveri sono processi di resurrezione tecnologica. La carne prodotta in vitro è così, allo stesso tempo, vivente eppure mai nata. *Disembodied Cuisine* non offre facili risposte, ma mostra la problematicità dell'esperimento stesso su cui si basa,

²³ I. Zurr in P. Ross, «Art, Science and Wonder. A Conversation with Ionat Zurr», in «Art Practical», 29 Ottobre 2015, <http://www.artpractical.com/feature/a-conversation-with-ionat-zurr/> (ultimo accesso 19/01/2021).

²⁴ I. Zurr & O. Catts, *The Ethical Claims of Bio Art: Killing the Other or Self-Cannibalism?*, in «Australian and New Zealand Journal of Art», 5, 2004, disponibile all'indirizzo <http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021).

²⁵ I. Zurr & O. Catts, *Disembodied Livestock: The Promise of a Semi-Living Utopia*, in «Parallax», vol. 19, n. 1, 2013, pp. 101-113.

dove le vittime sono implicite e distanti: per esempio, non solo le cellule dei tessuti ma anche i nutrienti per le colture in vitro hanno derivazione animale, senza contare poi che anche in questi esperimenti si producono oggetti vivi potenzialmente sfruttabili per il mercato, le cui conseguenze economiche ed ecologiche non possono essere sottovalutate²⁶.

In *Embracing Animal* (2004), Katy High allestisce un laboratorio esteso che ospita l'appartamento-città di tre ratti transgenici HLAB27 in pensione: si tratta di ratti cui allo stadio embrionale è stato iniettato materiale genetico umano che li rende inclini a sviluppare un certo tipo di malattie autoimmuni, ma ormai inutili per la ricerca. High li nutre, li fa giocare, sperimenta cure alternative, insomma prova a garantire loro una vita dignitosa soprattutto per impedire lo sviluppo delle malattie autoimmuni alle quali, come l'artista, sono soggetti. High è consapevole del fatto che questi ratti non sono né mai potranno essere animali domestici²⁷, ma se ne prende ugualmente cura e invita anche gli spettatori a partecipare, perché intende renderci testimoni di quanto, in genere, resta invisibile oltre pareti del laboratorio – proprio come accade fuori dal perimetro degli allevamenti intensivi.

Anche *Dying for the Other* (2012), installazione video di Beatriz da Costa, attesta la pratica di usare topi di laboratorio per la ricerca sul cancro. La vita dei topi e quella dell'artista, che morirà di tumore l'anno seguente, si legano in un racconto costruito, anche tecnicamente, su continue interferenze e diffrazioni, dove il luogo del sé e dell'altro non è mai stabilito definitivamente. da Costa rende conto della molteplicità di attori che concorrono alla manutenzione della vita condivisa, ripercorrendo le reti e i luoghi dove questi agiscono e s'incontrano, attraversandoli e posizionandosi allo stesso tempo, e lasciando emergere il divenire congiunto²⁸ di umani e non umani. Nella *vita assistita* dell'artista e in quella degli oncotopi le specie compagne si incontrano. Gli oncotopi che muoiono per sperimentare le stesse cure che aiuteranno da Costa a prolungare la sua vita sono l'altro significativo per l'artista, e l'artista che a sua volta testimonia il lavoro di cura dei topi attraverso la sua riabilitazione post-operatoria è allo stesso tempo anche l'altro per i topi di cui si fa testimone, nonché per gli spettatori.

²⁶ I. Zurr & O. Catts, *Disembodied Livestock*, cit., pp. 101-113.

²⁷ K. High, *Rat Love Manifesto*, 2005, disponibile all'indirizzo <http://www.embracinganimal.com/rat-love.html> (ultimo accesso 19/01/2021).

²⁸ D. Haraway, *Awash in Urine*, cit.

Nel corso di una residenza a SymbioticA (2003-04), la performer Kira O'Reilly studia le tecniche di coltura artificiale di cellule animali per il suo progetto *Marsyas – Running out of Skin* (2003-2004), teoricamente finalizzato a una coltura dei propri stessi tessuti (poi non realizzata). Il progetto finale è anticipato da sette azioni realizzate nel corso degli anni precedenti²⁹. Nell'ottava azione, che si svolge in laboratorio, al posto del corpo dell'artista è il corpo senza vita di un maiale, dal cui orecchio viene prelevato il derma per la coltura in vitro: è l'artista stessa a eseguire questa biopsia, che nel racconto diventa una vera e propria allucinazione di fusione con l'animale, doppio "co-coltivato" che continua a esistere fuori dal corpo inanimato, che interferisce con la più lucida osservazione della progressiva volatilizzazione dei segni, sempre più disincarnati, dove una gamba diventa cellule, poi pezzo di carne, poi cibo per cani, infine rifiuto pericoloso.



Fig. 05. Kira O'Reilly, *inthewrongplaceness*, performance, Newlyn Art Gallery, Penzance, UK, 2006, foto di Steven Tanner, fonte: weeklyweird.net

La nona e ultima azione è la performance *inthewrongplaceness* (Penzance, UK, 2006): O'Reilly giace nuda in una stanza di una casa vittoriana per diverse ore insieme al cadavere di una scrofa appena macellata. L'artista e la scrofa si abbracciano, stanno sdraiate, rotolano e si lasciano toccare finendo per confondersi attraverso la pelle solcata dagli stessi tagli e da una storia condivisa di sfruttamento e strumentalizzazione. O'Reilly inscena e condivide col pubblico il proprio lavoro del lutto, "indossando" l'animale quasi per resuscitarlo e cercando di trattenere il calore che fugge inesorabilmente dal corpo ormai senza vita³⁰ (Fig. 05).

²⁹ K. O'Reilly, *Marsyas – Running Out of Skin*, in J. Hauser, a cura di, *Sk-interfaces, Exploding Borders: Creating Membranes in Art, Science and Technology*, catalogo della mostra, FACT – Liverpool University Press, Liverpool 2008, pp. 96-101.

³⁰ «Io la muovo la muovo la muovo/nello sforzo assurdo e futile di ricavarne/qualche forma di animazione/sparendo dentro di lei, fuori di lei», afferma l'artista in *Marsyas*, cit.

Agli spettatori sono forniti guanti sterili e disinfettante medico per *sentire* i due corpi, non soltanto guardarli. I gesti che O'Reilly richiede al pubblico ripetono quelli da lei stessa compiuti accarezzando e danzando col maiale: l'artista si offre infatti come tramite, perché attraverso di lei il pubblico intra-agisca con il corpo dell'animale, sottratto in questo modo sia all'invisibilità cui lo relega la scienza, sia al voyeurismo della rappresentazione artistica che ne vorrebbe fare soltanto un oggetto dello sguardo – lo stesso destino dei corpi delle donne nella storia dell'arte della tradizione occidentale, in fondo. Ognuno in questa performance è nel posto sbagliato, e *inthewrongplaceness* attraversa più limiti allo stesso tempo: quello fra umano e non umano, vita e morte, arte e scienza, ottico e aptico.

Una variazione su *inthewrongplaceness* sono le performance dell'artista slovena, antispecista militante, Betina Habjanič, che riprende O'Reilly soprattutto in *Love Act. Inversion* (2019), performance che può durare quasi cinque ore, in cui l'artista ricomponne e ricuce pazientemente una carcassa di maiale smembrata, un gesto frankensteiniano tuttavia finalizzato alla ricomposizione dell'animale come fine in sé, piuttosto che come supporto per la nascita di un nuovo umano. L'artista sostiene³¹ che l'azione del cucire impone un controllo della forma, ma non appena la performance si conclude, e la forma appare come l'animale ricomposto, ma cadavere, al controllo subentra una enorme fatica, quasi un cedimento strutturale: l'artista stanca, ferita, svuotata si lascia completamente andare nell'abbraccio animale. Se l'arte richiede in genere una distanza dal "prodotto" finale, per suscitare quella contemplazione che ne crea e preserva l'aura, l'artista paragona invece le sensazioni della performance a quelle dell'attivismo: sentire, stare dentro le cose mentre accadono, rendersi conto che poco è davvero controllabile, perché si è sempre parte di un meccanismo ben più ampio, nel sistema dell'arte così come in quello del mattatoio, infine cedere e cadere con l'animale (Fig. 06).

³¹ Intervista video a B. Habjanič, *Profil // Betina Habjanič: 'Climax: Mort'*, a cura di Kapelica Gallery, Ljubljana 2020, disponibile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=okgGqpWc5Ao> (ul-timo accesso 19/01/2021).



Fig. 06. Betina Habjanič, *Love Act. Inversion*, performance, Kapelica Gallery, Ljubljana, 2019, fonte: <https://www.mynewsdesk.com/dk/kulturvaerftet/images/betina-habjanic-si-skraastreg-love-act-1656980>

Quanto può essere utile l'arte, rispetto all'attivismo? Se l'attivismo ci pone in contatto col dolore animale in un confronto brutale, l'arte consente di acquisire una distanza che funziona come una terapia, "sterilizzando", per così dire, i numerosi stimoli innescati dalla militanza, eppure riproponendo la realtà del dolore animale in scena. Sia l'arte che l'attivismo consentono, dice Habjanič, quasi un'assoluzione, una forma di salvezza, che nell'arte deriva precisamente da una *presa di coscienza mediata* e per ciò stesso condivisibile con il pubblico, pur senza cancellare del tutto l'isolamento di chi agisce l'azione: «non voglio morire felice, voglio morire consapevole», dice Habjanič³².

Tecniche di speciazione

Le dinamiche identitarie e relazionali che si dispiegano nelle reti sociali e nel circuito di dataficazione dell'esperienza sono state oggetto del lavoro di alcune artiste femministe interessate alla relazione fra animali e umani e alla loro proiezione e rappresentazione negli ambienti digitali. Il collettivo anonimo di artiste femministe Neozoon, fondato nel 2009 e attivo tra Berlino e Parigi, indaga il confine umano/animale impiegando colla-

³² Intervista video a B. Habjanič, *op. cit.*

ge, installazioni, subvertising e soprattutto il found-footage per creare quello che Giovanni Aloï ha definito uno «zoopraxiscopio contemporaneo»³³.

I primi lavori di street art di Neozoon ricreano silhouettes animali sui muri delle città per mezzo di pellicce di scarto o rubate, che talvolta rivestono inquietanti automi, come i gorilla attaccati al respiratore di *Bestia Recreata* (2009), i primati in gabbia di *Das Manteltier* (2010) allo zoo di Münster o la volpe che si rotola a terra dal ridere, con una voce umana, di *Vulpes Laetus* (2012): usando questa forma di “graffitismo” tattile e tridimensionale, le artiste vogliono sia rispondere a chi sostiene che non ci sono più animali in città – basterebbe solo pensare a tutti i pezzi di corpi animali conservati nei frigoriferi dei magazzini pronti a occupare gli scaffali dei supermercati –, sia ricordare come quelle che appaiono come sagome erano un tempo corpi tridimensionali, vivi e semoventi, anche se quasi mai liberi.

Nei lavori più recenti, Neozoon si sofferma in particolare sull’affetto esagerato per i pet, attingendo soprattutto ai video trovati sulla piattaforma YouTube: la sovrapposizione di cani e gatti online, a prescindere dagli interessi economici che spesso si celano dietro la viralità di queste immagini, evidenzia come gli animali domestici diventino quasi una sorta di *enhancer* della personalità del proprietario, che *si performa* grazie all’animale che accudisce, così come, d’altra parte, a quello che uccide. Qui lo spettatore è anche il protagonista della scena, in un cortocircuito che fa esplodere, spingendola fino al paradosso, la dissonanza cognitiva fra l’animale visibile e quello invisibile, e le diverse declinazioni della responsabilità multispecie oltre la prossimità della relazione di rispecchiamento con l’animale domestico.

MY BBY 8L3W (2014)³⁴ è un video di 3 minuti che si compone di spezzoni montati insieme in cui diverse Youtubers esibiscono cani e gatti allo sguardo della videocamera, in modi talmente standardizzati e seguendo una narrazione così codificata e stereotipata anche in base al genere (si tratta prevalentemente di giovani ragazze), che sembra quasi che le protagoniste seguano linee-guida simili a quelle usate nei tutorial dedicati al make-up: descrizione dell’animale, dichiarazione d’amore, effusioni esplicite (Fig. 07).

³³ G. Aloï, *Neozoon: A YouTube Zoopraxiscope*, in «Antennae», n. 42, pp. 55-67, ripubblicato sul sito di Neozoon all’indirizzo <http://www.neozoon.org/text>

³⁴ Neozoon, *MY BBY 8L3W*, 2014, disponibile online all’indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=mOOS_JYorZU

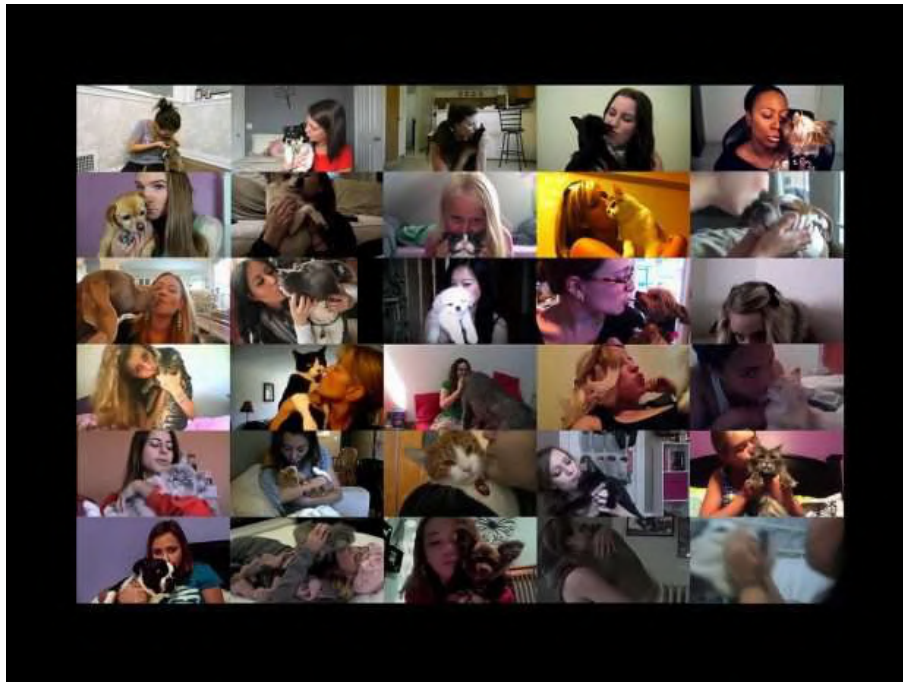


Fig. 07. Neozoon, *MY BBY 8L3W*, video, 3 min., 2014, still ripresa da www.fluxfm.de.

I brani video sono poi montati per analogia, usando loop, variazioni di ritmo e ripetizioni, come nel caso di *Buck Fever* (2012) e di *Big Game* (2013)³⁵, dove a essere combinate sono scene atroci di safari e di caccia commentate dalle esclamazioni delle famiglie di cacciatori eccitate e orgogliose di fronte alla morte animale.

Oltre ai media digitali, il collettivo indaga anche gli ingranaggi della contemporanea zootecnia e della distribuzione alimentare, dal *foodporn* di gente che mostra carrelli colmi di prodotti animali e che si filma mangiandoli di *Love Goes Through the Stomach* (2017) all'installazione *Everything Has an End* realizzata presso il Tollwoodfestival di Monaco nel 2015, un festival dell'artigianato e della gastronomia "sostenibili", che il collettivo hackera presentando una struttura in cui, nelle gabbie normalmente preposte a ospitare le scrofe e i loro piccoli, al posto dei suini sono installati degli insaccati di gomma decisamente sovradimensionati che si muovono appena (visto anche lo spazio limitato in cui sono compressi), mentre il sonoro volutamente dissonante trasmette il grufolare degli animali. Un approccio anticipato dalla performance in maschera (che le artiste indossano anche per rilasciare interviste) davanti al fondale di plastica di *Fair Game*

³⁵ Per degli estratti dei video citati, si veda il canale Vimeo del collettivo, all'indirizzo <https://vimeo.com/neozoon>

(2011), dove le protagoniste tirano gli insaccati confezionati direttamente fuori dal ventre delle loro (finte) prede appena cacciate.

Implicazioni (una breve conclusione)

L'attivismo femminista esplora il campo della performatività, del corpo e dello sguardo traendo vantaggio dall'indeterminazione della *materia* politica e della *luce* estetica. Le artiste di cui si è parlato in questo testo mostrano come soltanto abbandonando gli assunti della rappresentazione tradizionale, che distanzia e distingue creando una catena incessante di opposizioni binarie, è possibile riguardare il proprio posizionamento e rispettare quello dell'altro, rivendicando entrambi: ogni bestia è un'artista perché ogni bestia è stata osservata, misurata, passivizzata e silenziata proprio come le artiste nella tradizione della storia dell'arte occidentale.

Capovolgendo i presupposti della speciazione, che prima di tutto proviene dallo sguardo dello spettatore umano, maschio, bianco e occidentale, le artiste qui raccontate hanno performato una politica profondamente antispecista perché profondamente femminista: mostrando l'accadere intra-attivo delle soggettività in relazione, hanno scardinato l'asse dei dualismi e percorso, invece, i tagli che continuamente differenziano *con-senza*, coniugando nelle separazioni, da quella di genere a quella di specie.

Muovendosi nel vasto campo delle possibilità del performativo, ricorrendo o meno alla performance propriamente detta, con o senza l'ausilio delle nuove tecnologie e della azione diretta, queste artiste hanno delineato corpografie multispecie e interferito così, per mezzo di un apparato di osservazione femminista situata e dichiarata, con ogni posizionamento sicuro, da quello dell'artista a quello dello spettatore, per arrivare all' "oggetto" rappresentato, *life non più still*.

Riferimenti bibliografici

G. Aloï, *Neozoon: A YouTube Zoopraxiscope*, in «Antennae», n. 42, pp. 55-67.

K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London 2007.

- K. Barad, *La performatività queer della natura*, in M. Filippi ed E. Monacelli (a cura di), *Divenire Invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre Corte, Verona 2020, pp. 62-106.
- T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, prefazione di D. de Kerckhove, Costa & Nolan, Milano 2006.
- J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2005.
- J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari 2017.
- A. Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London & New York 1992.
- T. de Lauretis, *La nemesi di Freud. Per un'archeologia degli studi su genere, sessualità e cultura*, in *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.
- T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996.
- S. Fadda, *Postfazione. Le maglie della rete e i ferri del mestiere*, in T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, prefazione di D. de Kerckhove, Costa & Nolan, Milano 2006.
- C. Fusco e B. Wallis (a cura di), *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, International Center of Photography/Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 2003.
- B. Habjanič, *Profil // Betina Habjanič: 'Climax: Mort'*, a cura di Kapelica Gallery, Ljubljana, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=okgGqpWc5Ao> (ultimo accesso 19/01/2021).
- D. Haraway, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York and London 1989.
- D. Haraway, *Testimone_Modesta@FemaleMan@_incontra_OncoTopo™: femminismo e tecnoscienza*, a cura di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 2000.
- D. Haraway, *Awash in Urine*, in Id., *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham & London 2016, pp. 104-116.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, no. 1-2 (90-91), 2005.
- L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, a cura di J. Perna, Castelvechi, Milano 2014.
- K. O'Reilly, *Marsyas – Running Out of Skin*, in J. Hauser, a cura di, *Sk-interfaces, Exploding Borders: Creating Membranes in Art, Science and Technology*, catalogo della mostra, FACT – Liverpool University Press, Liverpool 2008, pp. 96-101.

- P. Ross, «Art, Science and Wonder. A Conversation with Ionat Zurr», in «Art Practical», 29 Ottobre 2015, <http://www.artpractical.com/feature/a-conversation-with-ionat-zurr/> (ultimo accesso 19/01/2021).
- R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, New York 1997.
- G. Sholette, *Merciless Aesthetics. Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys*, in «Field. A Journal of Socially Engaged Art Criticism», n. 4, 2016, disponibile all'indirizzo <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys> (ultimo accesso 19/01/2021).
- F. Timeto, *Unmasking the Theater of Technoscience. The Cyberfeminist Performances of subRosa*, in «Feminist Media Studies», vol. 10, n. 2, pp. 244-248.
- M. Maggic Tsang et al., *Estrozine 1.0*, 2016, <http://files.cargocollective.com/185982/estrozine-1.1.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021).
- I. Zurr & O. Catts, *The Ethical Claims of Bio Art: Killing the Other or Self-Cannibalism?*, in «Australian and New Zealand Journal of Art», 5, 2004, <http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021).
- I. Zurr & O. Catts, *Disembodied Livestock: The Promise of a Semi-Living Utopia*, in «Parallax», vol. 19, n.1, 2013, pp. 101-113.

Sitografia

- Kathy High, *Rat Love Manifesto*, 2005, <http://www.embracinganimal.com/ratlove.html> (ultimo accesso 19/01/2021).
- Mary Maggic Tsang, sito web <https://maggic.ooo>
- Neozoon canale video www.neozoon.org
- Neozoon sito web <https://vimeo.com/neozoon>
- Susan Silas, sito web <https://susansilas.com>
- Maja Smrekar, sito web www.majasmrekar.org
- Cornelia Sollfrank, sito web di *Female Extension*, 1997, <http://www.artwarez.org/femext/index.html> (ultimo accesso 19/01/2021).
- SubRosa, sito web <https://cyberfeminism.net/>

Biografia degli autori/ Author's biography

Federica Timeto insegna Sociologia delle Arti all'Università Ca' Foscari a Venezia. Si occupa di sociologia dell'arte e nuovi media, arte e teoria femminista, visualità e Critical Animal Studies. È membro della redazione della rivista accademica *Studi Culturali* e della rivista antispecista militante *Liberazioni*. Fa parte del gruppo di ricerca della *Technoculture Research Unit* (Napoli) e dell'*International Association of Vegan Sociologists*. Il suo ultimo libro è *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie* (Mimesis, Milano 2020).

Federica Timeto is Associate Professor of Sociology of the Arts at the Ca' Foscari University in Venice. Her scholarship encompasses the sociology of art and new media, feminist art and theory, visuality and Critical Animal Studies. She is a member of the editorial board of the academic journal *Studi Culturali* and of the militant antispeciesist journal *Liberazioni*. She is a member of the *Technoculture Research Unit* (Naples) group and of *The International Association of Vegan Sociologists*. Her latest book is *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie* (Mimesis, Milan 2020).

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Sezione III

L'attivismo nel teatro politico

Artivismo tra smart mob e teatro paesaggio

Laura Budriesi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Abstract

In questo paper propongo due pratiche di artivismo nate nel XXI secolo: il flash mob ambientalista e il "teatro di paesaggio" del collettivo di ricerca Dom. Scelgo come metodo di analisi la teoria della performance elaborata da Turner e Schechner in cui essa è forma espressiva, nonché strumento di analisi del sociale. Vorrei evidenziare come queste "alleanze di corpi" nello spazio (Butler 2017) usino strategie estetiche, reminiscenze del teatro agit prop e di guerrilla (Milohnić 2005; Loewe 2015) e si alleino ai nuovi media diventando delle *smart mob*. L'intento di accostare queste azioni al "teatro di paesaggio" di Dom intende mettere in luce "gli usi politici del teatro" (De Marinis 2020) perché in queste performance "simpoietiche" (Haraway 2020) i co-creatori dell'opera sono le forze animali, vegetali e atmosferiche in grado di ridimensionare e ricollocare l'umano, istanza comune all'attivismo ambientalista.

In this paper I propose two parts of "artivism" born in the 21st century: the animalist's flash mob and the "environmental theatre" of the research collective Dom. I choose as a method of analysis the theory of performance developed by Turner and Schechner in which it is an expressive form, as well as a social analysis tool. I would like to highlight how these "alliances of bodies" in space (Butler 2017) use aesthetic strategies, reminiscent of agit prop and guerrilla theater (Milohnić 2005; Loewe 2015) and ally themselves to new media becoming smart mobs. The intention of comparing these actions to Dom's "teatro paesaggio" intends to highlight "the political uses of theater" (De Marinis 2020) because in these "sympoietic" performances (Haraway 2020) the co-creators of the work are the animal, plant and atmospheric forces capable of resizing and relocating the human, an instance it has in common with environmental activism.

Parole chiave/Key Words

Artivismo; flash mob; smart mob; performance; teatro di paesaggio.

Artivismo; flash mob; smart mob; performance; environmental theatre.

Come “restare a contatto con il problema” in un presente così “denso” e così “infetto”?¹ Per farlo illustrerò due modalità performative che hanno vocazione di decentrare l’umano, l’una con intento dichiaratamente politico, ma che fa appello a strategie estetiche, l’altra con vocazione artistico-performativa, ma non meno politicamente impegnata e coinvolta. Le introduco attraverso due epifanie performative: le oche selvatiche, studiate da Lorenz, che difendono il proprio nido e la principessa guerriera Nausicaä, protagonista del manga giapponese di Miyazaki, *Nausicaä nella valle del vento*, ambientato in una terra in rovina.

Lo stormo di oche è utile a introdurre l’operare performativo degli attivisti antispecisti. Konrad Lorenz, da bambino innamorato di anatre e oche, da etologo fu il primo a utilizzare il termine *mobbing* che deriva da *to mob* e significa “affollarsi attorno a qualcuno”, attaccare, assalire in massa”, e lo applicò al comportamento aggressivo delle oche selvatiche e di altri uccelli. Notò che, per difendere il proprio nido, le oche agivano in gruppo volandovi intorno in maniera minacciosa per allontanare un possibile pericolo. Questo comportamento può essere utilizzato in senso euristico per alludere efficacemente alle “alleanze dei corpi” nello spazio urbano degli attivisti antispecisti² che sfruttano in modo consapevole i nuovi media qualificandosi come *smart mob*: moltitudini/tecnologie intelligenti³.

Il riferimento alla metafora animale, al *mobbing* delle oche selvatiche, inoltre, è teso a proporre due esperienze performative che tendono a decentrare l’umano, a riferirsi a un concetto di cultura non autarchico, ma ibrido di non-umani e umani, su cui l’etologia filosofica riflette da tempo⁴. Inoltre il comportamento di minaccia aggressiva delle oche, come degli uomini⁵ è emblematico della fragilità della linea di confine tra Uomo e Animale, della pre-

¹ L’invito e la terminologia sono tratti da D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, a cura di C. Durastanti, C. Ciccioni, Nero Press, Roma 2019. Il titolo originale dell’opera è molto più significativo: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Una lunga nota (p. 197) spiega il significato di *trouble* rispetto a *problem*: *Trouble* indica uno stato di criticità, non inteso come questione da risolvere con formule già note, ma nel senso di “problema”, termine di derivazione latina (*problema-problematis*), che indica qualcosa che si presenta a cui affacciarsi con un senso di militanza.

² L’attivismo antispecista è iniziato alla fine degli anni Settanta; data simbolo della nascita del movimento è la pubblicazione, nel 1977, di *Animal Liberation* di Peter Singer (trad. it. P. Singer, *Liberazione animale. Il manifesto di un movimento diffuso in tutto il mondo*, Il Saggiatore, Milano 2009).

³ H. Rheingold, *Smart mobs. Tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, a cura di S. Garassini e Gi. Rossi, Raffaello Cortina, Milano 2003.

⁴ Rinvio ai lavori di Roberto Marchesini che, su questo concetto relazionale, fonda la sua ricerca zooantropologica, in particolare a *Epifania animale. L’oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

⁵ Cfr. K. Lorenz, *L’aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015.

sunta separazione ontologica radicale⁶. La sua problematizzazione, la critica all'antropocentrismo - ben esemplificata nel concetto filosofico di "macchina antropologica" di Giorgio Agamben⁷ - è disseminata, per citare soltanto qualche esempio, nel pensiero filosofico postumanista di Donna Haraway, di Rosi Braidotti, di Cary Wolfe; in quelli di Massimo Filippi e Leonardo Caffo in ambito italiano; in vari orientamenti antropologici che relativizzano la dicotomia natura/cultura, intrepertandola come storica e culturale, non quindi come universale attraverso autori come Philippe Descola, Tim Ingold o Eduardo Viveiros de Castro.

I Performance Studies hanno registrato nel fondatore, Richard Schechner, una prima apertura alla performatività di altre specie, dei primati in particolare. Schechner, infatti, definisce la performance in modo inclusivo: già nel 1973 arriva a definire le teatralizzazioni umane come particolari tipi di ritualizzazioni radicate in necessità e funzioni biologiche e, allo stesso tempo, analizza come le ritualizzazioni assumano connotati di teatralità in altre specie prendendo, come esempio, quello che definisce lo splendido studio di Jane Goodal sugli scimpanzé della foresta⁸, oggetto del saggio *In Shadow of Man*⁹. La teoria della performance si dà precocemente una definizione non esclusivamente antropocentrica.

Una Chaudhuri¹⁰ e Laura Cull¹¹ hanno continuato a percorrere la strada aperta da Schechner, proponendo un concetto allargato di performance che fa perno sull' *embodiment*, l'azione, la presenza, l'evento che può divenire metodo di ricerca in grado di for-

⁶ Il pensiero antispecista «ha riconosciuto una prima ondata identitaria volta a individuare quelle specie animali che potessero, in qualche modo, essere fatte rientrare nella sfera de "L'Uomo" e dei suoi diritti; una seconda che ha messo in dubbio l'esistenza e il valore della barriera ontologica che si presume separi in maniera abissale "l'Umano" da "l'Animale", denunciando la natura di costrutti artificiali di questi due singolari collettivi [...] e infine una terza ondata che ha sottolineato [...] il radicale divenire-assieme della vita senziente situata nella comune vulnerabilità della "carne del mondo»: la citazione è da M. Filippi, M. Reggio, *Corpi che non contano. Judith Butler e gli altri animali*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 14. Si veda anche M. Filippi, E. Monacelli, *Divenire invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre corte, Verona 2020.

⁷ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁸ Cfr. Richard Schechner, *Dramma, script, teatro e performance*, in Id., *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984, pp. 77-111 e anche Id., *Etologia e teatro* in R. Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999.

⁹ J. Goodal, trad. it., *L'ombra dell'uomo*, Castelvecchi, Roma 2018.

¹⁰ Cfr. U. Chaudhuri, *The stage of live animals. Zooësis and performance*, Routledge, New York 2017.

¹¹ Cfr. L. Cull, "From Homo Performans to Interspecies Collaboration. Expanding the Concept of Performance to Include Animals", in L. Orozco, J. Parker-Starbuck (a cura di), *Performing Animality Animals in Performance Practices*, Palgrave Macmillan, New York 2015, pp. 19-36. Si veda anche L. Budriesi, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance» 8, n. 2, 2019, pp. 33-55, open access: <https://journals.openedition.org/mimesis/1754>.

nire risposte alla questione animale, terreno su cui praticare inedite modalità di comunicazione non verbale. Pratiche e Teorie sono parte della costellazione degli *animal studies*: negli ultimi decenni il cosiddetto *animal turn*, la "svolta animale", ha scosso le scienze umane, le belle arti e le scienze sociali; ha incrociato la psicologia, la filosofia, l'antropologia, le scienze politiche e la sociologia¹². In questa cornice epistemologica si situa anche il *posizionamento* di chi scrive. Da un punto di vista antropologico la mia partecipazione alle lotte antispeciste si nutre di un sapere di campo, di una osservazione partecipante che potrei meglio definire come partecipazione osservante¹³. Dal punto di vista della teoria delle performance si può sostenere che la forza vitale del pensiero di Schechner stia nella pratica artistica; la Nuova Teatrologia auspica da tempo il coinvolgimento dello studioso nella dimensione processuale di creazione del lavoro artistico¹⁴; Victor Turner chiedeva ai propri studenti di creare copioni e mettere in scena spezzoni di "drammi sociali"¹⁵ o rituali tratti da monografie antropologiche¹⁶.

Le pratiche performative che ho scelto esemplificano una forma ibrida tra arte e attivismo politico, l'*artivismo*. Aldo Milohnić in *Artivism* del 2005¹⁷ definisce *artivismo* una tipologia di "interventismo" che utilizza «cultural-manifestation techniques in order to become constituted in the field of the political»¹⁸. Afferma che «the transversality of these practices and their hybrid nature enable quick passages from the predominantly artistic into the predominantly political sphere and back». Assume come esempi di artivismo: i movimenti di attivismo politico che hanno preso piede in Slovenia all'inizio del nuovo millennio (che definisce "anti-globalist" e "social"), la cui natura è politica, ma di

¹² S. Best, *Ascesa e caduta dei Critical Animal Studies*, in <http://www.liberazioni.org/articoli/BestS-AscesaECadutaDeiCriticalAnimalStudies.pdf> (ultimo accesso 20/1/2021).

¹³ Definizione cara alla riflessione critica M. De Marinis.

¹⁴ Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.

¹⁵ Una delle intuizioni più fruttuose di Turner riguarda la teoria del dramma sociale. Ogni dramma sociale si sviluppa in quattro fasi: conflitto, crisi, azione riparatrice, risoluzione o separazione; cfr. Id., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986; Id., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993. Il concetto di dramma sociale trae ispirazione da Van Gennep: cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981; cfr. anche L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Franco Angeli, Milano 2003.

¹⁶ Cfr. V., E. Turner, *L'etnografia messa in scena*, in Id., *Antropologia della performance*, cit., pp. 243-263.

¹⁷ A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 15-25; reprinted/translated in: «Transversal», n. 2, 2005; in «Performance Research» (title: *Direct Action and Radical Performance*), vol. 10, n. 2, 2005, pp. 47-58.

¹⁸ Ivi, p. 18.

fatto, volenti o nolenti, nelle proteste e nelle azioni dirette mobilitano una dimensione estetica. Lo stesso si può dire del connubio tra artisti, “disobbedienza civile elettronica” e politica rispetto al nascente movimento zapatista¹⁹, particolarmente forte tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del nuovo millennio, che ha portato, ad esempio, al primo *Virtual Sit-in*, nel 1998, contro il governo messicano. Il gruppo *Anonymous Digital Coalition* (poi divenuto *Electronic Disturbance Theatre*)²⁰, fece circolare l’appello alla mobilitazione digitale attraverso le reti zapatiste: il *sit-in* virtuale fu un attacco a cinque siti web di istituzioni finanziarie messicane²¹. La connessione simultanea degli *hacktivists*²² aveva l’intento di impedire all’utenza normale di navigare su quei siti. Forme di disobbedienza civile non violenta come questa utilizzano la rete come possibilità di azione diretta. Da questo punto di vista è rilevante notare come il termine *Anonymous*, pseudonimo collettivo di comunità impermanenti, capaci di socializzare tecniche e tattiche di guerriglia digitale, sia utilizzato anche da esponenti antispecisti della comunità globale denominata *Anonymous for the voiceless*. Il gruppo, nato in Australia nel 2016, è un esempio delle modalità di intervento performativo degli antispecisti. Il movimento per il riconoscimento dei diritti degli animali non umani è formato da varie anime, associazioni e movimentismo, e sovente, fin dalla nascita negli anni Settanta, ha utilizzato tecniche performative per catturare e auspicabilmente modificare lo sguardo di spettatori involontari. Piazze e strade cittadine si sono fatte “teatro” di azioni, cortei, banchetti informativi, con precise e impattanti scenografie. Alcune modalità di intervento politico creativo possono essere ricondotte al modello dello *smart mob*, secondo la lettura che ne dà Howard Rheingold che indica con *smart mob* - da distinguere dal più ludico *flash mob*, nato anch’esso a New York all’inizio degli anni duemila - l’abbreviazione di *smart mobiles*, ossia telefoni cellulari

¹⁹ L'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale è un movimento armato clandestino, di stampo anticapitalista, anarchico e indigenista, attivo in Chiapas, lo Stato più meridionale ed uno dei più poveri del Messico.

²⁰ Il loro sito è <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html> (ultimo accesso 20/1/2021)

²¹ La call è rimasta on-line: Cyberpower For Peace In Chiapas: Action Alert For immediate release, January 19, 1998. Call for virtual sit-ins at five mexico financial web sites: <http://www.thing.net/~rdom/ecd/anondigcoal.html> (ultimo accesso 21/1/2021)

²² Anche questo è un termine ibrido tra hacker e attivista (o mediattivista). Si veda, F. Berardi (Bifo), *Skizomedia, 30 anni di mediattivismo*, Derive e Approdi, Roma 2006; *Autistici/Inventati, 10 anni di Hacking e mediattivismo*, a cura di L. Beritelli + Kaos, Agenzia X, Milano 2012.

intelligenti e, per estensione, ogni apparecchio mobile dotato di capacità propria di operare sulla base della programmazione ricevuta e di connettersi alla rete. L'autore usa questo termine nel significato di "moltitudine intelligente", riferendosi agli effetti dell'uso di questi strumenti sulle comunità umane²³. Individua precisi momenti sociali in cui si scatenano vere e proprie "epidemie" di cooperazione e si rimodulano i rapporti tra decisione del singolo e dinamiche di gruppo:

I modelli di "soglia di partecipazione" all'azione collettiva e il ruolo dell' "ordine di interazione"²⁴ riguardano entrambi i mezzi per lo scambio di informazioni in modo coordinato. Capirlo mi ha permesso di vedere qualcosa che fino ad allora non avevo notato, ovvero la capacità di collegamento fra le reti sociali realizzate con computer indossabili da essere umani pensanti e comunicanti e l'intelligenza a sciame delle formiche, delle api, dei pesci, degli uccelli. [...] I movimenti coordinati di banchi di pesci e stormi di uccelli sono il risultato di un'aggregazione di decisioni individuali che mutano dinamicamente²⁵.

Individua quindi nuove modalità di comunicazione sociale indotte dalle nuove, intelligenti tecnologie: gli *smart mob* operano come *flash mob*, ovvero con modalità subitane e scioccanti di apparizione-scomparsa di alcuni individui auto-organizzati in rete tra la folla di una città. Gli *smart mob*, rispetto al carattere più giocoso dei *flash mob*, veicolano messaggi politici e di critica sociale. Il sociologo, come esempio paradigmatico, propone la storia del presidente delle filippine Joseph Estrada che, nel 2001, perse il potere grazie a uno *smart mob*. Quell'anno, infatti, più di un milione di cittadini di Manila si coordinarono e si mobilitarono e, grazie agli sms, si radunarono in massa nello stesso momento per dimostrare pacificamente il loro dissenso verso il presidente.

Rheingold definisce quello dello *smart mob* un agire con modalità inedite e in situazioni in cui l'azione collettiva non era mai stata possibile. Questi eventi sono definiti "intelligenti" anche nel senso di "improvvisi, ludici, creativi", generati da comunità virtuali la cui intelligenza collettiva è paragonata dal sociologo all'operare di concerto degli sciami di api, degli stormi di uccelli, dei branchi di pesci.

²³ H. Rheingold, *Smart mobs*, cit., p. 350.

²⁴ Il concetto di "ordine di interazione" è di Erving Goffman: «la sfera sociale in cui gli individui si scambiano in tempo reale comunicazioni complessi verbali e non e non è precisamente il luogo dove le azioni individuali possono influenzare le soglie di azione delle folle. I media mobili [...] hanno il potenziale di modificare le soglie di partecipazione all'azione collettiva», in H. Rheingold, *Smart mobs*, cit., p. 282.

²⁵ *Ibidem*.

Le performance qui proposte riguardano un concetto elastico di *smart mob* e presentano diverse fenomenologie e alcune costanti nel loro essere “scenografie” urbane e nell'essere sempre forme ibride, tra coreografia virtuale e azione in tempo reale; si può affermare che l'essere ubiquo delle tecnologie *smart* riconfiguri lo spazio sociale come realtà mista, mai del tutto reale, mai del tutto virtuale: «an interplay between online and real life»²⁶. Questi “sciame urbani” creano azioni performative temporanee che inscenano la propria azione trasgressiva nella veloce apparizione e nella subitanea sparizione nello spazio pubblico. Azioni definite da Thea Brejzek “scenographic practice”, intendendo la scenografia come:

A practice that utilizes transdisciplinary strategies in the design of performative spaces at the interface of theatre, media, architecture and installation. With the emphasis on the performative, the processual and the constructed, formerly separate genres of spatial design merge towards staged gestures of spatiality²⁷.

Altro aspetto significativo ricorrente nelle azioni degli antispecisti, che connota la loro azione più come *smart mob* che come *flash mob*, è il fatto di veicolare un messaggio politico e farlo attraverso il corpo, mezzo per l'azione politica diretta. De Marinis, nell'identificare le principali caratteristiche della performance - sulla scorta del pensiero di Feral e di Fischer-Lichte - segnala innanzitutto «la manipolazione alla quale la performance sottopone il corpo del performer, elemento fondamentale e indispensabile di ogni atto performativo»²⁸. Sono azioni che mirano a scardinare l'apparato ideologico dello specismo, ovvero l'ideologia giustificazionista dello smembramento dei corpi degli altri animali, come storicamente avvenne nelle “guerrilla performance” delle femministe che prendevano di mira l'apparato ideologico del patriarcato²⁹. Incorporare un messaggio politico e rivolgerlo a un pubblico è la base della performance: «essa impone il dialogo

²⁶ T. Brejzek, *From social network to urban intervention: on the scenographies of flash mobs an urban swarms*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», vol. 6, n. 1, 2010, pp. 109-122, p. 116.

²⁷ Ivi, p. 110.

²⁸ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 59, in cui l'autore cita E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance. A new Aesthetics*, Routledge, London-New York 2008 (trad. It. *L'estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014) e J. Feral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Éditions L'Entretemps, Montpellier 2011.

²⁹ Cfr. M. Carlson. *Performance: A critical introduction*, Routledge, New York 2018. L'autore fra le *Cultural performance*, introduce il *Feminist guerrilla theatre*, pp. 210-211.

dei corpi, dei gesti e tocca la densità della materia»³⁰. Schechner inserisce la performance in un *broad spectrum approach* in cui si inseriscono alcuni fenomeni sociali e attività non strettamente artistiche né precisamente teatrali nelle quali è presente una forte componente di “performatività”³¹. Euclea e approfondisce alcuni esempi alle estremità dello spettro come le azioni che definisce *direct theatre* nel saggio *The street is the stage*³². In quella sede analizza un insieme eterogeneo di manifestazioni socio-politiche come il movimento degli studenti in Piazza Tienanmen (Cina del 1989) e, nello stesso anno, l’atmosfera di festa spontanea creatasi per la caduta del muro di Berlino. Queste forme, definite *direct theatre*, sono proteste di massa che impiegano il registro della farsa e della parodia contro ciò che nella società viene letto come oppressivo e oltraggioso:

Comic in desire even if sometimes tragic in outcomes [...] They put on masks and costumes, erect and wave banners, and construct effigies not merely to disguise or embellish their ordinary selves, but to flaunt the outrageous, but also to act out the multiplicity each human life is. Acting out forbidden themes is risky so people do masks and costumes. They protest, often by means of farce e parody, against what is oppressive, ridiculous and outrageous³³.

Utilizzò il concetto di “carnevalesco” di Bachtin come uno degli strumenti analitici per leggere i fenomeni performativi in cui si fondono gioco, teatro, e rito. Queste forme

³⁰ M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit., p. 62.

³¹ R. Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999, p. XX. Occorre specificare che i Performance Studies si sono giovati del contributo di Victor Turner e, in generale, della “svolta performativa” nello studio delle culture altre come della propria, nell’individuare cioè la performance come modalità universale di espressione. Probabilmente è proprio dall’incontro tra Schechner e Turner che nasce il paradigma rivoluzionario dei Performance Studies. Nel volume che raccoglie definizioni, macro-aree, autori e contributi relativi alla teoria della performance (R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York 2002), egli dichiara: «questa complessa congerie di idee e pratiche è stata nutrita, in particolar modo, dal mio rapporto con Victor Turner. Sebbene, da molto tempo, conoscessimo l’uno il lavoro dell’altro, Turner e io ci incontrammo solo nel 1977 quando mi invitò a partecipare a una conferenza su *Rituale, dramma e spettacolo*. La conferenza ebbe così tanto successo e la chimica tra me e Turner fu così positiva che progettammo subito una conferenza mondiale su *Rituale e performance* che si sarebbe dovuta articolare in tre appuntamenti lungo il 1981-82»: R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Bologna 2018, pp. 43-44. Questa collaborazione feconda terminò con la prematura morte di Turner nel 1983 ma ne resta vivo l’apporto.

³² R. Schechner, *The street is the stage*, in Id., *The future of rituals. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London – New York 1993, pp. 197-207. Una prima versione del saggio è stata pubblicata con il titolo *Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theater* in «South African Theatre Journal», vol. 6, 1992, pp. 4-24.

³³ Ivi, p. 197.

partecipative condividono con i carnevali delle origini la spinta liberatoria al cambiamento giocata creativamente.

Dagli attivisti sono utilizzati alcuni elementi enucleati da Bachtin come propri del carnevale, reminiscenze di antiche feste popolari, quali maschere, attribuiti di vario genere, immagini e, su tutto, l'elemento rituale³⁴.

L'uso di Schechner del concetto di carnevalizzazione può essere fruttuosamente utilizzato per analizzare le manifestazioni di *artivismo* che prevedono una partecipazione in massa. Essa accompagna momenti particolarmente caldi della lotta, come accadde, ad esempio, nel giugno 2012 dopo la prima liberazione dei cani beagle di Green Hill (Montichiari, BS), destinati ai laboratori di vivisezione, nella grande occupazione - da parte delle varie anime del movimento antispesista - delle strade di Roma con cortei giocati sulla dimensione visiva ed estetica della festa. Il teorico della performance precisa che, al termine delle proteste di massa, non è sempre previsto un ritorno all'ordine come nell'antica festa popolare, ma «sometimes street action bring about the change»³⁵.

Le azioni performative antispesiste, che hanno a che fare con il corteo e la parata, possono rientrare a pieno titolo nel concetto di *direct theatre* individuato dallo stesso Schechner.

Altre "performance radicali" possono essere definite con altri strumenti analitici, pur restando nell'ampio spettro della attività performative. Negli *smart mob*, ad esempio, rispetto alle grandi proteste di massa, è coinvolto un numero ristretto di attivisti/performer; sono, inoltre, forme ibride, giocate tra il dominio del virtuale e quello del reale. Riferendosi agli *smart mob* risulta molto utile l'analisi di Milohnić sulle forme di *artivismo* sloveno che, rispetto all'analisi di Schechner, restringe il campo a: «forms of direct action that do not qualify as mass events but are rather guerrilla performance "staged" by a limited number of activists, primarily for television crews and photographers».

³⁴ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 239.

³⁵ R. Schechner, *The street is the stage*, cit., p. 197. In questo caso da uno *smart mob* è partito un processo irreversibile a livello sociale e giudiziario: l'allevamento di beagle destinati ai laboratori di vivisezione è stato chiuso, è stata accertata la colpevolezza dei vertici dell'allevamento con riferimento ai reati di uccisione e maltrattamento; nel 2013 una legge ha vietato di allevare sul territorio nazionale "cani, gatti e primati non umani" destinati ai laboratori. Nel 2020 i 12 attivisti che finirono a processo per la liberazione dei beagle il 28 aprile 2012 sono stati prosciolti da ogni accusa dal Tribunale d'Appello di Brescia.

Inoltre paragona queste forme al teatro *agitprop* e alle *guerrilla performance*, entrambi parte della storia del ventesimo secolo che definisce:

Agitprop theatre is 'a form of theatre animation whose goal is to raise awareness of the public about a specific political or social situation', while guerrilla theatre wants to be militant and engaged in political life or in the struggle for liberation of a nation or a group³⁶.

Per i partecipanti Milohnić utilizza, inoltre, la categoria-concetto brechtiana di *spontaneous actor* e il suo divenire “inevitabilmente” artista come conseguenza di un atto con finalità politiche:

This presenter is not an educated actor, and his reconstruction of the road accident is not an artistic event, but despite this, says Brecht, this hypothetical dilettante has a certain creative potential (Brecht 1979: 94, 99). In short, an activist is not an artist, but he/she is still not without a 'knack for art'; an activist is an artist as much as is inevitable, no more and no less; the artisanship is a side effect of a political act. Precisely this constitutes the activist's specific gravity, uniqueness and significance³⁷.

Lo stesso corto circuito tra arte e politica avvenne quando il movimento Occupy Wall Street³⁸ partecipò a *Documenta 13*, a Kassel (2012). Gli attivisti, reduci dall'occupazione di Zuccotti Park a New York (2011) si accamparono sul prato di fronte Museum Fridericianum, dichiarando che l'azione politica è in se stessa opera d'arte:

The next step is to declare the political action itself an art work. In Kassel, activists camped on the lawn of the Friedrichsplatz in front of the famous Museum Fridericianum. They considered themselves an “evolutionary art work”, adopting the slogan ‘Everyone is an Artist’ by famous German artist and former Documenta 7 participant Joseph Beuys. The activists in Kassel even considered themselves the “evolution of the Occupy Movement”³⁹.

Gli esempi in cui lo spazio urbano si fa teatro di *smart mob* antispeciste presentano varie modalità che richiamano la forma di un happening “congelato”, “annodato”. Le

³⁶ A. Milohnić, *Direct Action and Radical Performance*, in «Performance Research», vol. 10, n. 2, 2005, pp. 47-58, p. 51.

³⁷ Ivi, p. 52.

³⁸ Nel 2012 nasce in Italia il movimento antispecista “Occupy Green Hill” deciso a combattere contro la vivisezione e a far chiudere lo stabilimento che allevava cani beagle per la vivisezione, come nei fatti è stato.

³⁹ S. Loewe, *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field Journal», Spring 2015, pp. 185-213, p. 192.

azioni di Essere Animali⁴⁰ degli ultimissimi anni sono state costruite per rendere manifesto, nell'azione di piazza, il loro più profondo attivismo investigativo che opera *under cover* negli allevamenti intensivi in cui gli altri animali sono ridotti a una mera funzione, al loro essere "da": da pelliccia, da carne, da uova, da latte⁴¹.

I dispositivi performativi impiegati sono vari e hanno a che fare con una risemantizzazione e "ri-scenografia" dello spazio urbano attraverso l'uso performativo del *sit-in* e del dispositivo installativo. Si tratta di *visual performance* che, molto spesso, fanno a meno del linguaggio, giocate nel "congelamento" dell'azione tipica del *flash mob* in cui il messaggio è generalmente affidato a immagini, cartelloni, maschere, striscioni, gabbie: elementi che Schechner definisce "carnevaleschi".

Per la campagna "Visoni liberi"⁴² (Fig.01-02), in cui ci si mobilitò per abolire il crudele allevamento dei visoni in Italia, fu ideata un'azione lampo - così definita dagli organizzatori Essere Animali - che sfruttava la velocità, il silenzio, il disorientamento percettivo, tipico anche della modalità dello *smart mob*.



Fig. 01. Essere animali, Campagna Visoni Liberi, (2014). Foto: Essere animali

⁴⁰ Organizzazione no profit antispecista: <https://www.essereanimali.org/chi-siamo/>.

⁴¹ Cfr. <https://www.essereanimali.org/2019/07/indagini-di-essere-animali-fatto-storia/> (ultimo accesso 12/1/2021).

⁴² <https://www.essereanimali.org/visioniliberi/> (ultimo accesso 12/1/2021).



Fig. 02. Essere animali, Campagna Visoni Liberi (2014). Foto: Essere animali

Fu messa in scena l'apparizione straniante di grandi sagome di visoni di cartone colorato, collocate nelle fontane di 15 città italiane. I visoni amano l'acqua eppure trascorrono la vita dentro gabbie metalliche; le loro zampe spesso restano incollate alle gabbie per il freddo, ma il freddo rende più fitta e pregiata la pelliccia. Evento e discorso sull'evento accompagnano lo *smart mob*. Un cartellone chiarisce la relazione tra i due elementi, acqua e visoni: "i visoni amano l'acqua", esattamente ciò che viene loro negato. La stessa campagna ha avuto, negli anni, differenti modalità di apparire e dialogare con il pubblico involontario. Ad esempio, sotto le Due Torri di Bologna, gli attivisti hanno recitato la parte dei visoni negli ultimi interminabili minuti della loro esistenza, rinchiusi in una teca trasparente che voleva rappresentare, agli occhi del pubblico occasionale della strada, ciò che normalmente non vede: la camera a gas che li attende alla fine della misera esistenza nelle soffocanti gabbie degli allevamenti intensivi (Fig. 03-04).



Fig. 03. Essere animali, *Camere a gas. #Io sto con i visoni* (2015). Foto: Essere animali



Fig. 04. Essere animali, *Camere a gas. #Io sto con i visoni* (2015). Foto: Essere animali

La teca trasparente ricorda un dispositivo installativo ricorrente nell'arte contemporanea: il senso mortifero che da Damien Hirst, con lo squalo⁴³ e altri animali sezionati in formaldeide, arriva alla Societas Raffaello Sanzio⁴⁴. La teca evoca un senso di morte e sgomento che richiama lo sguardo sezionante del laboratorio scientifico. Gli attivisti attraverso i propri corpi portano in scena "corpi che non contano" e che non hanno "diritto al lutto" nell'espressione di Judith Butler⁴⁵: maiali chiusi nelle gabbie, pesci agonizzanti (Fig.05) nelle reti o in mezzo al ghiaccio. In anni in cui forse il rapporto con lo "spettatore" era più oppositivo, all'inizio del nuovo millennio, gli attivisti di Essere Animali portarono nello spazio pubblico cadaveri di animali, morti negli allevamenti intensivi, scarti del sistema stesso, prova tangibile della distruzione dei corpi (Fig.06). Essi erano reali presenze a cui tributare il lutto invocato da Butler.



Fig. 05. Essere animali, *Pescato* (2012). Foto: Essere animali

⁴³ D. Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, installazione, 1991.

⁴⁴ Rispetto alla figura della teca che ritorna negli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio si veda ad esempio la grande teca che contiene Cassandra in *Orestea (Una commedia organica?)*, 1995 o le teca del laboratorio di Madame Curie visitato da Lucifero in *Genesi. From the museum of sleep*, 1999. Sul tema cfr. L. Budriesi, *Animalizzare la scena*, in «Culture teatrali» n. 29, 2020, pp. 201-222.

⁴⁵ Cfr. J. Butler, *Vite precarie, Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Milano 2017. Si veda l'intervista a Butler contenuta nel saggio a cura di M. Filippi, M. Reggio *Corpi che non contano*, cit., in cui Butler dichiara: «La vita degna di lutto non può che comprendere anche la vita animale», p. 23.



Fig. 06. Essere animali, Azione dimostrativa contro la strage degli agnelli (2014). Foto: Essere animali

Molto spesso negli *smart mob* sono presenti cartelloni - dal 1968 in avanti hanno avuto una rivitalizzazione creativa - sui cui compaiono parole chiave dello sfruttamento animale: "stress", "malattie", "disagio", "morte", "ferite", "angoscia", "paura": le condizioni psico-fisiche patite dagli animali da allevamento (Fig. 07).



Fig. 07. Essere animali, Fabbriche di uova, (2012). Foto: Essere animali

Oppure ognuno degli attivisti tiene in mano una delle lettere che compongono una parola. Per questa particolare forma che Milohnić aveva reperito anche nell'attivismo in sloveno, in quel caso gli attivisti avevano formato la parola "Erasure", cancellazione, in rapporto ai rifugiati politici, aveva parlato di "*gestic performative*", una modalità visuale di incorporare l'enunciazione con il potere dell'attuazione proprio del corpo che eccede quanto viene detto:

A gestic performative can be said to represent an attempt to extend the speech act to the domain of the visual, i.e. physical and bodily act, graphic act, gesture etc., in short, non-verbal yet still performative acts. Such a physical act has every appearance of a speech act: through their materiality, the activists' bodies, which originally operate within the area of action (actio), now literally incorporate (embody) the utterance and thus enter the domain of delivery (pronuntiatio), in a non-verbal but eloquent manner⁴⁶.

Sono già morti o stanno per morire gli animali ritratti nelle fotografie o sui tablet nel momento in cui sono portati dagli attivisti alla vista del pubblico: noi sappiamo che i viventi immortalati nei reportage animalisti (le cosiddette "investigazioni") appartengono quasi sempre al passato; nel momento in cui li incontriamo sono già morti. In questo risiede il nucleo perturbante della fotografia, il guardare negli occhi il condannato a morte⁴⁷.

Performance visuali che fondono corpi e immagini, hanno caratterizzato una delle azioni dimostrative compiute dagli attivisti di Essere Animali di fronte a una sede universitaria in via Irnerio a Bologna, nel 2016, dove ancora si praticano esperimenti sui macachi: gli attivisti si sono mostrati con mezzo volto scoperto e l'altra metà coperta dal mezzo volto di una scimmia⁴⁸ (Fig. 08-09). In quel mezzo volto è nascosta una verità scom-

⁴⁶ A. Milohnić, *Direct Action and Radical Performance*, cit. pp. 49-50. Cfr. anche T. Greif, *Street Terrorists: Lesbian and gay art as activism*, in «Maska» (Ljubljana), vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 30-46 e J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017, *passim*.

⁴⁷ B. Piazzesi, S. Belacchi, *Un incontro mancato. Sul fotoreportage animalista*, Mimesis, Milano-Udine 2017. L'autrice commentando le immagini di denuncia di Stefano Belacchi, si avvale delle più pregnanti riflessioni filosofiche sulla fotografia: R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003; G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2015; S. Sontag *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004; G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

⁴⁸ Cfr. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/24/giornata-per-gli-animali-da-laboratorio-animalisti-tortura-prof-galletti-unica-via-per-studiare-il-cervello/2667259/>. (ultimo accesso 23/12/2020.)

da: il volto della scimmia non è neutro, ha un elettrodo piantato nel cervello, immagine archetipica della vivisezione ma anche, purtroppo, spesso una realtà⁴⁹.



Fig. 08. Essere animali, Giornata per gli animali da laboratorio, (2016). Foto: Essere animali



Fig. 09. Essere animali, Giornata per gli animali da laboratorio, (2016). Foto: Essere animali

⁴⁹ In quel modo, mentre una scimmia aveva un elettrodo piantato nel cervello il team di Rizzolatti a Parma “scopriva” i neuroni specchio. Senza volere mettere in dubbio la validità scientifica dell’esperienza, mi piace, a questo proposito, citare Peter Brook quando, in occasione della suddetta novità scientifica, sostenne che la scienza aveva scoperto quello che il teatro conosce da sempre, la logica dell’empatia: intervista con Vittorio Gallese in «La Repubblica», 21 dicembre 2010.

Il gruppo internazionale che utilizza sistematicamente la modalità di praticare contro-informazione rispetto ai canali dominanti è *Anonymous for the voiceless*⁵⁰, ricordato all'inizio. Le loro performance, in sé già ibride tra il dominio dei corpi e quello delle tecnologie mobili, prevedono la creazione di un "cubo della verità" formato dai corpi degli attivisti chiusi su quattro lati in modo da formare una figura visibile da ogni direzione. Davanti a loro altri attivisti con la maschera di Anonymous impugnano un tablet che trasmette ininterrottamente video di denuncia delle reali condizioni dei non umani negli allevamenti intensivi, nei laboratori, nei circhi (Fig.10). Tecnologie come armi in grado di costruire altre storie, di pensare altri pensieri come nell'invito di Donna Haraway. Corpi e tecnologie formano una figura spaziale di resistenza. Si può addirittura affermare che lo *smart mob* incorpori la grammatica stessa delle comunità virtuali: «the flash mob is seen to operate as the physical articulation of a social network»⁵¹.



Fig. 10. *Anonymous for the voiceless, Cube of Truth, (2018)*. Foto: *Anonymous for the voiceless*

⁵⁰ Cfr. <https://www.anonymousforthevoiceless.org>.

⁵¹ T. Brejzek, *From social network to urban intervention*, cit., p. 116.

Questa azione subitanea, giocata in genere nella velocità da uno “stormo” anonimo di partecipanti con una precisa sceneggiatura, un costume, interviene direttamente sullo spazio. Spazio che definisco “collettivo” per rilevarne la natura di confronto e di relazione. Del resto lo spazio urbano come luogo performativo, in cui si intrecciano manifestazioni culturali, artistiche e politiche ha una tradizione novecentesca avanguardista, dal dadaismo ai Fluxus, all’Happening, all’Internazionale Situazionista, e anche a forme più recenti di teatro performativo. Performance che invitano anche a esperire modalità inedite di spettatorialità, in cui i passanti tendono ad essere trasformati in una comunità di spettatori, membri attivi di un’audience (Rancière parla di “spettatore emancipato”)⁵².

Camminando per la propria città si può divenire consapevoli, come in un *detournement* situazionista, che essa brulica di luoghi della sofferenza animale, dalle più ovvie macellerie, pelliccerie, alle rivendite di capi in pelle, fino agli stabulari per la vivisezione. La co-presenza corporea di attori e spettatori è il veicolo privilegiato del potere trasformativo insito nella performance, sia per i performer stessi sia per gli astanti.

Le azioni dimostrative di Essere Animali hanno luogo grazie a una alleanza di corpi, a una pluralità di corpi in relazione. Recentemente Judith Butler ha sottolineato ne *L'alleanza dei corpi* quanto la performatività, spesso associata all’individualità, possa essere riconsiderata nelle forme che operano grazie ad azioni coordinate le cui condizioni e i cui obiettivi consistono nella ricostruzione di forme plurali di *agency*, ovvero di pratiche sociali di resistenza. La tesi è che “l’agire di concerto” possa costituire una forma incarnata di contestazione delle più recenti e potenti del potere politico: il radunarsi ha un significato che eccede quanto viene detto e questo modo di significazione è una *messa in atto corporea e concertata*, una forma *performativa plurale*. Sono performance identitarie che portano in primis il performer stesso a esperire il corpo fino in fondo, come meccanismo di rivelazione: il meccanismo della performance porta, infatti, chi la compie a esplorare la propria identità e, in definitiva, a ricostruirla, in quel passaggio dal corpo alla carne, ovvero dal corpo-cosa, paragonato alla *viande*, alla carne da macello, fino al corpo vissuto di Edmond Husserl ripreso e sviluppato da Merleau-Ponty⁵³. Andare dal corpo alla carne cioè dal cor-

⁵² Cfr. J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Derive & Approdi, Roma 2018.

⁵³ M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit., p 77.

po-oggetto al corpo proprio, vissuto, il teatro come azione e trasformazione, come effetto iniziatorio permanente secondo Schechner: la performance che tocca nel profondo la soggettività di chi la compie ne decostruisce l'identità e mostra le nostre identità mutanti. Accesso a un corpo universale, condiviso con gli altri animali: rifare il proprio corpo secondo la via magistrale *artaudiana* su una scena che è tavolo operatorio, patibolo, trincea, forno crematorio, manicomio e, aggiungo, macello, smembramento.

Mentre nelle contestazioni di cui parla la Butler, animate dalla lotta alla precarizzazione e dal diritto di apparizione di corpi marginalizzati dalla società, si parla di un corpo che detiene una forza deittica perché sono *questi* corpi che chiedono lavoro, nelle performance in oggetto i corpi degli attivisti si sostituiscono a *corpi altri*, animali, altrimenti invisibili. Se fossero resi visibili e presenti nella performance, paradossalmente, perderebbero quel significato, tornando a essere corpi addomesticati, sfruttati.

A mille anni dal crollo della civiltà iper-industriale, sulla terra coperta di rovine si estende un mare imputridito, una foresta fungina che esala miasmi venefici, chiamata Mar Marcio. La foresta tossica si espande e in questo modo minaccia una umanità ormai in declino. Nausicaä vive in una zona di confine, ai margini del Mar Marcio ed è una guerriera, ma allo stesso tempo una scienziata ecologista. Unica in grado di entrare in contatto con gli esseri mostruosi, tentacolari che abitano la terra, creature mutanti alla ricerca di vendetta per la distruzione sistematica della natura ad opera degli umani. Nausicaä compie studi clandestini e viene a conoscere la realtà della giungla tossica, capisce che gli alberi, apparentemente velenosi e infetti, purificano le tossine e hanno formato una grande falda di acqua pura in grado di rigenerare la biodiversità della terra.

Più o meno con queste parole Leonardo Delogu, performer e formatore, introduce la prima puntata del programma radiofonico *Nausicaä vivere tra le rovine*, dedicato all'immaginaria guerriera⁵⁴.

Le sette puntate della trasmissione sono parte della programmazione di Radio India⁵⁵ e sono una "resistenza radiofonica" che nasce nei giorni del silenzio e del confina-

⁵⁴ Cfr. <https://www.casadom.org/nausicaa-vivere-tra-le-rovine.html>.

⁵⁵ La rete radiofonica è stata ideata dalle cinque compagnie che compongono il progetto di residenza creativa del Teatro di Roma, "Oceano Indiano": Dom-, Fabio Condemi, Industria Indipendente, mk,

mento che hanno attraversato l'Italia, come molti altri paesi, nella primavera 2020, confinamento che, ancora alla fine dello stesso anno, nel momento in cui scrivo, sono parte del precario vivere quotidiano.

Nausicaä è una figura iconica che ben si adatta alla militanza artistico-politica del collettivo romano di ricerca Dom-, di cui Leonardo Delogu è cofondatore. Al giovane collettivo fondato nel 2013 dallo stesso Delogu e da Valerio Sirna si sono aggiunti la danzatrice Hélène Gautier, l'architetto Maël Veisse, la regista Arianna Lodeserto. I giovani performer hanno coraggiosamente scelto di attraversare o di abitare in modo "leggero", con i propri temporanei accampamenti, luoghi feriti. Abitare, conoscere in profondità e, infine, performare in luoghi feriti significa per Leonardo Delogu andare incontro a «luoghi che raccontano il punto in cui siamo, che ci fanno da specchio». Soltanto da una ferita si genera il rituale così come fa il contro-movimento di Dom-, nel tentativo di attraversare questi spazi energeticamente cercando di "ricucirli", svelandone la potenzialità di rigenerazione. Sono luoghi feriti dall'intervento dell'uomo, fortemente antropizzati, luoghi industriali attivi, come Rosignano Solvay o post-industriali come quello dove sorge il Teatro India, a Roma, residuo di una fabbrica abbandonata. Queste scelte indicano il posizionamento profondamente politico del collettivo Dom- e implicano il riflettere su quella che è la ferita del tempo, del nostro tempo.

Proporrò soltanto un esempio del lavoro ricco e articolato di Dom- degli ultimi anni, il progetto *King*, perché ritengo che percorrere l'attivismo dai due estremi, partendo dalla politica per giungere all'estetica o viceversa, sia particolarmente significativo e illuminante vicendevolmente i due fenomeni contemporanei.

Attraversare o abitare un luogo ferito per sperimentare la coesistenza multispecie informa, fin dalla sua fondazione, il lavoro del collettivo che ha scelto, fin dal principio del proprio lavoro, l'*altrove* per eccellenza: l'*aperto*, l'immergersi nel paesaggio. Delogu, nell'intervista che gli ho rivolto su questi temi racconta di come abbia scelto il paesaggio perché esso è

Muta Imago, alle quali si è aggiunta Daria Deflorian: <http://www.teatrodiroma.net/doc/6898/radio-india> (ultimo accesso 22/1/2021).

come un insieme di forze dentro la quale agiscono gli animali, il mondo vegetale, gli eventi atmosferici, i cambi della luce. Sono elementi che restano in gran parte fuori nostro controllo e che quindi indeboliscono la centralità dell'umano e lo ricollocavano come un pezzo di una complessità. Compiere performance in un paesaggio significa moltiplicare i fattori di interferenza, per esporre il lavoro a dinamiche incontrollate e incontrollabili⁵⁶.

Il paesaggio inteso in questi termini è in grado di decentrare l'umano. Dalla definizione di paesaggio che Delogu mi consegna si comprende immediatamente il posizionamento del gruppo, ispirato alla filosofia di Donna Haraway come a quella di Rosi Braidotti in cui si ragiona su identità e soggettività: soggetto post-antropocentrico è inteso come un sé relazione ed esteso, un sé in costante co-evoluzione con "le specie compagne"⁵⁷.

Se prima ho analizzato la logica dello *smart mob* nello spazio cittadino, anche gli ambienti naturali scelti dal collettivo Dom- sono fortemente antropizzati, sono luoghi feriti perché post-industriali. Gli spazi scelti sono spazi di frontiera, spazi-*soglia*, liminali, indecisi, ambigui, instabili, mutevoli, contraddittori⁵⁸, in cui mondi diversi si incontrano. Sono spazi in grado di creare connessioni inventive, di costruire alleanze: nella terminologia illuminate di Donna Haraway è il fare *kin*, il creare parentele, ma "in maniera imprevedibile, strana eccentrica"; la studiosa americana avveza ai neologismi utilizza, per queste parentele selvagge, il termine *oddkin*⁵⁹.

Il creare parentele è per la Haraway sia una caratteristica biologica del vivente sia un imperativo etico, un rifugio nell'era che da alcuni viene definita Anthropocene per via del massiccio intervento umano a livello planetario, era dell'urgenza multispecie. Ora più che mai si deve riflettere sul nostro «essere creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni significati»⁶⁰.

La scelta di praticare teatro nel paesaggio nelle parole di Delogu:

Perché già dagli albori nel 2010, poi nel 2013 con il nostro primo progetto, *King*, intuivamo di avere al nostro interno l'urgenza di relazionarci al non-umano. Una intuizione e un posizionamento politico e artistico che segna per noi l'uscita dal

⁵⁶ Intervista di chi scrive a Leonardo Delogu, novembre 2020, non pubblicata.

⁵⁷ Cfr. D. Haraway, *When species meet*, University of Minnesota, Minneapolis 2008, *passim*.

⁵⁸ L. Caffo, A. Muzzonigro, *Abitare la Soglia: verso una città Post-Umana*, in A. Falotico (a cura di), *Abitare Insieme: dimensione condivisa del progetto del futuro*, Clean, Napoli 2016, pp. 165-176.

⁵⁹ D. Haraway, *Chuthulucene*, cit., *passim*.

⁶⁰ Ivi, p. 13.

Novecento inteso come lavoro all'interno della scatola ottica del teatro all'Italiana, dentro il teatro di regia, molto antropocentrico, molto legato all'artista, quasi sempre maschio, molto situato storicamente a cui anch'io ero legato nei primi 12, 13 anni del mio apprendistato con Il teatro Valdoca. Desideravamo uscire da queste strettoie⁶¹.

Per comprendere il luogo, le dinamiche, i rapporti inter-specie, in una parola la co-evoluzione di specie differenti, il collettivo inizia da una "mappatura" del luogo stesso. I performer si immergono nel paesaggio naturale e iniziano uno studio della «dimensione vegetale, animale, degli insetti per capire come sono le dinamiche tra queste differenti dimensioni dell'esistere perché le interazioni tra queste dimensioni verranno a costruire il terreno di partenza per la performance stessa»⁶².

King nasce a Rosignano Solvay e arriva a Santarcangelo⁶³. Dall'acqua dell'ovest all'acqua dell'est. Il mare di Rosignano è azzurro, la sabbia, bianchissima, nasconde decenni di inquinamento chimico; alle spalle del mare si stagliano le ciminiere del più grande polo chimico d'Italia, fondato nel 1912. Negli anni la fabbrica ha scaricato in mare tonnellate di residui delle lavorazioni chimiche e l'antico arenile a poco a poco è passato dalla colorazione naturale, dal marrone al giallo, al bianco e quindi al bianchissimo di oggi.

Compiere una ricerca in un luogo ferito significa andare alla radice del conflitto, tra leggi biologiche e vivere sociale, come scrive Delogu in un testo inedito che riguarda le note di composizione:

King nasce da un'inquietudine, da un'irrequietezza, da uno strappo, da una difficoltà di collocarsi, di riconoscersi pienamente nello spazio/tempo di un presente sempre più segnato dal conflitto tra le leggi del mondo biologico e quelle del mondo sociale. La cartina topografica di questa battaglia è scritta sul corpo, ultimo presidio all'attacco del potere, ultimo bastione dietro al quale ancora – e ormai quasi non più – esercitiamo l'arbitrio⁶⁴

⁶¹ Intervista di chi scrive a Leonardo Delogu, novembre 2020, non pubblicata.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Il progetto *King*, del 2013, è articolato in tre parti: la prima nasce dalla residenza presso la dimora creativa per artisti Armunia (<https://armunia.eu>), dal febbraio al giugno dello stesso anno, e comprende performance alle Spiagge Bianche di Rosignano Solvay; la seconda è il cammino di 17 giorni da Rosignano a Santarcangelo, la terza ha previsto un nuovo accampamento a Santarcangelo presso il parco dei Cappuccini e una nuova performance durante il festival di Santarcangelo del 2013. Sul sito della compagnia sono presenti i materiali di questo viaggio: <https://www.casadom.org/king.html> (ultimo accesso 22/12/2020).

⁶⁴ L. Delogu, *Note sulla composizione di King*, testo non pubblicato, per gentile concessione dell'autore.

King, nome di un cane, per il collettivo rappresenta un progetto fondativo: portare il teatro e la danza in relazione con l'aperto, con il nomadismo del camminare, con la costruzione di accampamenti e l'accensione di rituali per paesaggi.

Il primo accampamento si insedia a Rosignano e lì rimane un tempo dilatato di alcuni mesi che porterà a una prima creazione performativa (Fig.11). Poi ci sono 17 giorni di cammino (Fig.12) e un'altra performance a Santarcangelo nel parco dei Cappuccini. Poi la creazione di un giardino sulle trecce dello spettacolo. Nel terzo momento, quando la performance arriva a Santarcangelo, il processo performativo si nutre del lavoro nascosto del camminare, dell'*energia* differente che i performer incarnano dopo quei 17 giorni di cammino, 317 km compiuti insieme che, nelle intenzioni del collettivo, deve restare un lavoro sommerso, un'autotrasformazione dei partecipanti stessi: perno di processi esperienziali e di un percorso di conoscenza accidentale, raddomantico, non-progettuale.



Fig. 11. *Dom- King*, Rosignano Solvay (2013). Foto: Dom-



Fig. 12. Dom- King, Cammino (2013). Foto: Dom-

Tornando al progetto *King l'abitare*, il vivere un luogo per il collettivo implica differenti fasi e rapporti con il paesaggio stesso, fino a un ascolto sottile, sensibile, di animali e piante, di tutti i soggetti che non si esprimono con un linguaggio verbale:

nella fase di mappatura studiamo i comportamenti e i modi con cui altri viventi abitano lo spazio; il modo che abbiamo di entrare in contatto è quello tassonomico: la catalogazione delle piante, degli animali che abitano lo spazio e in quali modi lo abitano. Siamo osservatori delle dinamiche che abitano uno spazio. Questo fornisce un primo livello di informazioni, poi c'è un aspetto sensibile che può accadere solo attraverso il praticare un luogo è un ascolto più sottile, più energetico delle cose, per mettersi in relazione con tutti quei soggetti che non hanno linguaggio verbale, che entrano in comunicazione attraverso altri aspetti, altre modalità, che sono tutte da scoprire, da decifrare. Tutto questo si traduce in sezioni di lavoro dentro lo spazio in cui con i partecipanti proviamo a sperimentare modalità di osservazione e di relazione che ancora non conosciamo e fanno parte del processo⁶⁵.

La performance si nutre del contrasto tra il paesaggio stesso, il suo essere apparentemente incontaminato, e l'inquinamento che nasconde. Si nutre anche di ciò che accade durante l'accampamento del collettivo, la fase processuale, di ascolto, di "mappatura" e di creazione; in quel periodo una balenotta morì a causa di una forma di morbillo probabilmente dovuta

⁶⁵ Intervista di chi scrive a Leonardo Delogu, cit.

all'inquinamento delle acque⁶⁶. Quella epifania negativa del non umano entra nella performance attraverso la costruzione di una semplice struttura in legno che ricorda le costole del cetaceo scomparso, così si chiude la performance insieme a un falò sulla riva (Fig.13).



Fig. 13. *Dom- King*, Rosignano Solvay (2013). Foto: Dom

Disseminate nel paesaggio emergono individualità. Nel corso dell'evento sulla spiaggia di Rosignano lo spettatore è osservatore di creature poste nel loro habitat innaturale: una delle performer, Daria Menichetti, racconta come il pubblico venga traghettato attraverso vari punti di vista: dal campo lunghissimo al contatto fisico. All'inizio una performer con una camminata lenta e inesorabile si avvicina al pubblico. Al collo porta una radiolina che, una volta arrivata in prossimità degli spettatori cerca, senza un obiettivo apparente, di sintonizzare. Intanto altre azioni avvengono in contemporanea: un ragazzo mette in mare una zattera, altri giocano a pallone, altri ancora coinvolgono uno di loro in una crudele mosca cieca, abbandonandolo solo sulla spiaggia. Poi la "focale" si allontana nuovamente e un ragazzo attraverso un *walkie talkie*, dalla riva del mare trasmette un testo che parla di balene, astronomia, universo, geografia. Si procede verso un

⁶⁶ <http://www.arpat.toscana.it/notizie/notizie-brevi/2013/balenottera-spiaggiata-a-rosignano-livorno>.

progressivo avvicinamento fisico fino al contatto, che non è mai invasione ma osmosi, trapasso: la coerenza dello spettacolo sta in un certo tipo di presenza incarnata dai performer, presenza che non aggredisce lo spettatore. Menichetti racconta il finale osservandolo dal punto di vista spettatoriale:

Ci orientiamo infine verso l'orizzonte, verso il mare. Sta calando la notte. Sulla battaglia delle vertebre di un cetaceo, resti di una balenottera che giorni prima si era spiaggiata proprio in quel luogo, morta di un male che potrebbe essere dovuto all'inquinamento. Mentre uno dei performer infuoca dei bastoni di legno che sembrano la gabbia toracica del cetaceo, un altro contempla l'orizzonte. Poi, quest'ultimo, rimasto solo, dà le spalle all'orizzonte e se ne va⁶⁷.

In un paesaggio innaturale, incomprensibile, il rapporto intimo che si instaura tra i performer che abitano quelle ferite e il paesaggio incide, grazie anche lunga permanenza degli "accampamenti" nel corso del processo creativo: «un rapporto intimo, profondo, inconscio che esplose a volte in un urlo di rivoluzione, che chiede cambiamento»⁶⁸. La tessitura drammaturgica è frammentaria come il mistero che ognuna delle figure in scena porta intatto; i testi che affiorano come relitti sono anch'essi frammentari, non ricercano una coerenza interna, un centro. Allo spettatore non si richiede di partecipare a un'esperienza intellettuale, ma a un'esperienza della carne⁶⁹ quindi necessariamente trasformativa, in cui è come se «il cerchio d'attenzione del dispositivo teatrale, che viene classicamente concentrato e condensato per via di scrittura scenica [...] si aprisse e dilatasse a includere lo spazio intorno, che è vibrante, risonante e vivente»⁷⁰. Il divenire, anzi il con-divenire come

⁶⁷ La riflessione sul progetto *King* è nata all'interno del corso di Scenografia, elementi teoria storia dell'a.a. 2019/20 che chi scrive ha tenuto presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Una delle performer, Daria Menichetti, studentessa del corso, ha prodotto un elaborato sulla sua partecipazione osservante.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Riferimento forte dell'estetica del performativo sono la tarda filosofia di Maurice Merleau-Ponty, la sua "filosofia della carne", che lega il soggetto al mondo; nonché il concetto di *embodiment*/incarnazione di Thomas J. Csórdas, opposto, in antropologia culturale, al concetto di "cultura come testo". L'*embodiment* contrappone il concetto di "esperienza vissuta" a quello di rappresentazione: cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit.; J. Csórdas, *Embodiment and Experience*, cit.; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. Rispetto all'*embodied cognition*, ovvero alla presenza del corporeo nella dimensione cognitiva si vedano: F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1991 (nuova ed. ampliata, 2017); G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.

⁷⁰ R. Gandolfi, *Dilatare la presenza del vivente*, cit.

propone Donna Haraway, la trasformazione, la metamorfosi è un concetto cardine dell'estetica del performativo⁷¹. Ancor più significativo è come, sulla scia di Grotowski si lavori sull'animalità⁷² insistendo nel corpo stesso dell'attore attraverso, ad esempio, la pratica della danza sensibile⁷³. Lavori come quelli di Dom- in cui la *presenza* è molto concreta, mobilitano un'estetica della percezione sinestesica e cinestesica e un'estetica relazionale per dare conto di un'esperienza immersiva in cui: «lo spazio (naturale), non è più solo messo in cornice, delimitato a indicare una netta separazione tra realtà e finzione, ma rimanda anche alla sua percettibilità, alla sua materialità in quanto parte reale del mondo»⁷⁴. Il paesaggio è partner vivo dell'azione e la dimensione performativa di scrittura scenica sembra risentire della grande lezione dell'*happening* inteso innanzitutto come «montaggio di frammenti asemantici di azioni reali»⁷⁵ in cui predomina la componente visuale e la logica è quella dell'indeterminazione, che lascia ampi margini di libertà agli interpreti di inverare la propria azione reale in scena. La dimensione evenemenziale riporta in primo piano la relazione tra corpi e paesaggio, l'essere in balia della luce naturale, del vento, delle onde, dei richiami dei gabbiani; come del suono volutamente artigianale portato in scena con le radioline o una vecchia cassa. Lo spazio che non viene modificato in nessun modo, ricorda il concetto di "spazio trovato" di Schechner che parlò di *environment* come di «un ambiente reale su cui intervenire direttamente con i mezzi del linguaggio teatrale»⁷⁶. Schechner delineò due diverse configurazioni: lo "spazio trovato" e lo "spazio trasformato"⁷⁷. Qui siamo evidentemente nel secondo caso che si manifesta come uno spazio problematico, sfuggente e che determina rapporti di relazione e di interazione: «lo spettacolo

⁷¹ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., *passim*.

⁷² Secondo Jerzy Grotowski l'organicità «è vivere in accordo con le leggi di natura, ma questo a un livello primario. Il nostro corpo è animale e non si deve dimenticare questo aspetto», da T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1995, p. 113.

⁷³ Cfr. L. Budriesi, *Animalizzare la scena*, cit., in cui si fa riferimento ad alcune tecniche di danza sensibile utilizzate da Leonardo Delogu durante il suo percorso artistico con il Teatro Valdoca.

⁷⁴ R. Gandolfi, *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi*, in *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 211-226, pp. 214-15. Si veda anche M.G. Borelli (a cura di), *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2015.

⁷⁵ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 96, cfr. anche M. Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968.

⁷⁶ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 187.

⁷⁷ R. Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre* in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.

environementale è fondamentalemente per Schechner, un'opera aperta, determinata dal "momento" quanto dal progetto»⁷⁸.

Quest'ultimo riferimento a Schechner permette ancora una volta anche di collegare efficacemente le due dimensioni dell'attivismo oggetto di questo scritto perché nel saggio *Sei assiomi per l'Environmental Theatre* il teorico della performance introduce, ancora una volta, gli avvenimenti pubblici e le dimostrazioni di piazza quali esempi possibili del teatro: «se ad un estremo del suo schema di riferimento vi è il teatro come cerimoniale di una rappresentazione fittizia, all'estremo opposto vi è la cerimonialità dell'avvenimento pubblico in cui, come avviene negli antecedenti rituali, attori e spettatori fanno parte di un unico e inscindibile, nucleo comunitario»⁷⁹.

Sicuramente ciò che più fortemente lega le due dimensioni artistiche, gli "stormi urbani" degli antispecisti e il "teatro paesaggio", è la dimensione etica; entrambe le forme performative sono militanti attraverso quelli che Marco De Marinis definisce *usi politici del teatro*⁸⁰. Si tratta di un uso dilatato della teatralità che, nel caso degli antispecisti, drammatizza collettivamente una trasformazione radicale, nel teatro paesaggio di Dombobilita un'estetica che si fa etica: il collettivo come altri artisti che operano in natura è mosso da profonde istanze ecologiste e antispeciste nel proprio attraversare la natura senza volerla possedere o violentare, nell'aprirsi all'incontro dei suoi abitanti non umani con il proprio corpo animale. In questo la dirompente portata politica delle performance [che] «sono o potrebbero essere modelli di società utopiche»⁸¹.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

⁷⁸ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 190.

⁷⁹ Ivi, p. 98.

⁸⁰ M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Cue Press, 2016, *passim*. Si veda anche Id., *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2020.

⁸¹ R. Schechner, *Saremo noi il (Nuovo) Terzo Mondo* in Id. *Il nuovo Terzo Mondo dei Performance Studies*, a cura di A. Jovičević, Bulzoni, Roma 2018, p. 217. Qui il teorico della performance cita anche il Movimento Occupy Wall Street quando nel 2011 prese possesso di Zuccotti Park. Cfr. anche S. Loewe, *When Protest Becomes Art*, cit.

- G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.
- R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- F. Berardi (Bifo), *Skizomedia, 30 anni di mediattivismo*, Derive e Approdi, Roma 2006.
- S. Best, *Ascesa e caduta dei Critical Animal Studies*, in <http://www.liberazioni.org/articoli/BestS-AscesaECadutaDeiCriticalAnimalStudies.pdf> (ultimo accesso 21/172021).
- L. Beritelli + Kaos (a cura di), *Autistici/Inventati, 10 anni di Hacking e mediattivismo*, Agenzia X, Milano 2012.
- M.G. Borelli (a cura di), *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2015.
- T. Brejzek, *From social network to urban intervention: on the scenographies of flash mobs an urban swarms*, in «Internazional Journal of Performance Arts and Digital Media», vol. 6, n. 1, 2010, pp. 109-122.
- L. Budriesi, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies* in «Mimesis Journal. Scritture della performance» 8, n.2, 2019, pp. 33-55
- L. Budriesi, *Animalizzare la scena*, in «Culture teatrali» n. 29, 2020, pp. 201-222.
- J. Butler, *Vite precarie, Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*. Meltemi, Milano 2017.
- J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017.
- L. Caffo, A. Muzzonigro, *Abitare la Soglia: verso una città Post-Umana*, in A. Falotico (a cura di), *Abitare Insieme: dimensione condivisa del progetto del futuro*, Clean, Napoli 2016, pp. 165-176.
- M. Carlson. *Performance: A critical introduction*, Routledge, New York 2018.
- M. de Certeau, *The practice of everyday Life*, Berkeley University press, Oakland, CA 1984.
- U. Chaudhuri, *The stage of live animals. Zooësis and performance*, Routledge, New York 2017
- T.J. Csórdas, *Embodiment and Experience: The Essential Ground of Culture and Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- L. Cull, "From Homo Performans to Interspecies Collaboration. Expanding the Concept of Performance to Include Animals", in L. Orozco, J. Parker-Starbuck (a cura di), *Per-*

- forming Animality Animals in Performance Practices*, Palgrave Macmillan, New York 2015.
- M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.
- M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Cue Press 2016.
- M. De Marinis, *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2020.
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- J. Feral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Éditions L'Entre-temps, Montpellier 2011.
- M. Filippi, E. Monacelli, *Divenire invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre corte, Verona 2020.
- M. Filippi, M. Reggio, *Corpi che non contano. Judith Butler e gli altri animali*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance. A new Aesthetics*, Routledge, London-New York 2008 (trad. it. *L'Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2014).
- R. Gandolfi, *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi*, in *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 211-226.
- R. Gandolfi, *Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale*, in *Agire il paesaggio Teatri, pensieri e politiche del luogo*, a cura di F. Acquaviva, R. Gandolfi, Dossier n. 1 della rivista «Ricerca di S/confine», 2013, pp. 69-78.
- L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Franco Angeli, Milano 2003.
- G. Goodal, *L'ombra dell'uomo*, Castelvecchi, Roma 2014.
- T. Greif, *Street Terrorists: Lesbian and gay art as activism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 30-46.
- D. Haraway, *When species meet*, University of Minnesota, Minneapolis 2008.
- D. Haraway, *Chuthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, a cura di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero Press, Roma 2019.

- D. Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, installazione, 1991
- M. Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968.
- G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
- S. Loewe, *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field Journal», Spring 2015, pp. 185-213.
- K. Lorenz, *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.
- R. Marchesini *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Milano-Udine 2014
- M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonanomi, Bompiani, Milano 2003.
- A. Milohnić, *Direct Action and Radical Performance*, in «Performance Research», vol. 10, n. 2, 2005, pp. 47-58.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 15-25.
- B. Piazzesi, S. Belacchi, *Un incontro mancato. Sul fotoreportage animalista*, Milano-Udine, Mimesis 2017.
- H. Rheingold, *Smart mobs. Tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, a cura di S. Garassini e G. Rossi, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1995.
- J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Derive & Approdi, Roma 2018.
- R. Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre* in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.
- R. Schechner, *Dramma, script, teatro e performance*, in Id., *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni Editore, Roma 1984.
- R. Schechner, *Ecologia e teatro* in Id. *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999.

- R. Schechner, *The future of rituals. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London- New York 1999.
- R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York, 2002 (trad. it. *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Bologna 2018).
- R. Schechner, *Saremo noi il (Nuovo) Terzo Mondo* in Id. *Il nuovo Terzo Mondo dei Performance Studies*, a cura di A. Jovičević, Bulzoni, Roma 2018.
- P. Singer, *Liberazione animale. Il manifesto di un movimento diffuso in tutto il mondo*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1991 (nuova ed. ampliata, 2017)
- V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.
- V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993.

Sitografia

- <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>
- <https://www.essereanimali.org/2019/07/indagini-di-essere-animali-fatto-storia/> (2021).
- <https://www.essereanimali.org/visioniliberi/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=uER1ojl4gUM>
- <https://www.casadam.org/nausicaa-vivere-tra-le-rovine.html>
- <https://www.casadam.org/roma-non-esiste.html>.
- <http://www.teatrodiroma.net/doc/6898/radio-india>
- <https://armunia.eu>
- <https://www.casadam.org/king.html>

Biografia dell'autore/ Author biography

Laura Budriesi (Phd) è ricercatore dal 2017 presso il Dipartimento delle Arti- Università di Bologna dove insegna “Scenografia: elementi, teoria, storia”, Gli interessi di ricerca intrecciano teatro e antropologia e sono rivolti in particolare agli aspetti performativi dei rituali. Ha condotto ricerche in Mali e in Etiopia sui culti di possessione relativamente ai quali ha curato pubblicazioni e realizzato

documentari etnografici. Altro tema di ricerca è l'animalità sulla scena contemporanea, nella cornice degli *Animal (Performance) Studies*.

Laura Budriesi (Phd) has been a researcher since 2017 at the Department of Arts - University of Bologna where she teaches “Scenography: elements, theory, history”. The research interests intertwine theater and anthropology and are aimed in particular at the performative aspects of rituals. You have conducted research in Mali and Ethiopia on possession cults in relation to which you have edited publications and made ethnographic documentaries. Another research topic is animality on the contemporary scene, in the framework of *Animal (Performance) Studies*.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Futur II Konjunktiv: “Viva la solidarietà internazionale!”. Identità, attivismo e ricerca nel teatro tedesco contemporaneo

Benedetta Bronzini

Università degli Studi di Firenze

Abstract

Parlare di attivismo significa parlare di efficacia nel dialogo tra etica, estetica e società. Questo è un tema centrale e quanto mai attuale per una civiltà invasa, sovraccitata e disorientata da un infinito presente in cui gli stessi concetti di arte e di cultura stanno subendo una metamorfosi ben oltre l’immaginabile o profetizzabile da Benjamin o Pasolini. Gli anni 2000 sono esplosi nel cuore dell’Occidente, portando alla nascita di nuove realtà e forme politiche, artistiche e sociali.

Questo lavoro si concentra sulla dimensione politica teatro analizzando in particolare la recente comparsa del tema del Rojava nell’arte performativa europea. A sostenerci, oltre alla letteratura secondaria (Lehmann 2002, Monteverdi 2020, Valentini 2020 et al.), è il caso dei berlinesi Futur II Konjunktiv, in dialogo con l’autrice, che al Rojava e alle nuove realtà che legano Europa e medio Oriente hanno dedicato due opere, qui approfondite dal punto di vista sia contenutistico che formale.

Artivism is first of all the dialogue between ethics, aesthetics and society. This topic is extremely relevant in a civilization which is invaded, overstimulated and deeply disoriented by an endless present. Concepts as art and culture themselves are nowadays undertaking a metamorphosis which is far beyond what Benjamin or Pasolini had prophesized. The 21st Century has exploded in the heart of western civilization, followed by the birth of new artistical, political and social ways of expression. This essay focuses on political theater today through the case of study of Rojava, a topic which has recently loomed in European performing arts. Supporting our work, together with the international secondary literature (Lehmann 2002, Monteverdi 2020, Valentini 2020 et al.), is the theater and research group *Future II Konjunktiv* (Berlin), author, among many works which are focus of this essay, of the book „HOCH DIE INTERNATIONALE SOLIDARITÄT!”. *THEATER & THEORIE, TEXTE & BILD* (Neofelis, Berlin 2021).

Parole chiave/Key Words

Teatro documentario; performance politica; identità; teatro tedesco.

Documentary theater; political performance; identity; German theater.

Parlare di *artivism* significa innanzitutto esaminare l'efficacia nell'interazione fra etica, estetica, individuo e società. È un tema eterno, nodale, già affrontato in ogni sua dinamica da Platone e Aristotele ben prima della nascita della *public history* e della sistematizzazione di un'arte politicamente impegnata; tema quanto mai attuale per una civiltà come quella occidentale odierna: invasa, sovrastimolata e disorientata da un infinito presente e da un diffuso appiattimento degli ideali. Gli anni 2000, anni della "modernità liquida"¹, sono esplosi nel cuore dell'Occidente con eventi e fenomeni destinati a cambiare in modo irreversibile la percezione individuale e collettiva della paura, dell'identità e dell'appartenenza, della responsabilità sociale del rapporto soggettivo e collettivo con il potere. Il terrorismo internazionale, gli scontri al G8 di Genova, la crisi climatica, i nuovi conflitti in medio Oriente, la crisi economica, le migrazioni e in ultimo, la recente pandemia: ecco alcuni dei «luoghi particolari da cui sgorga il teatro mondiale», a cui si riferiva Milo Rau nel 2016², le ferite aperte della civiltà contemporanea con cui l'arte non può fare a meno di relazionarsi.

Durante l'esilio, nel 1935, in occasione del primo congresso internazionale in difesa della cultura, Bertolt Brecht dedicò il proprio intervento all'urgenza dell'impegno politico del teatro, elencando le *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*. Al lettore – e al teatro del 2020 – ricordiamo qui le prime tre, come sfida pragmatica e come monito per il futuro:

1. Il coraggio di scrivere la verità;
2. L'accortezza di riconoscere la verità;
3. L'arte di rendere la verità maneggevole come un'arma³.

A quasi un secolo di distanza dall'esilio di Brecht, cosa si intende oggi per teatro politico in Occidente? Quali sono le sue finalità? Qual è oggi il rapporto fra palcoscenico e verità? È ancora possibile parlare di temi e identità nazionali?

Nel volume *Teatro contemporaneo 1989-2019* Valentina Valentini apre il capitolo *Drammaturgie artistiche e politiche* citando dal *Mommsensblock* di Heiner Müller, il testamento politico e poetico scritto nel 1993, all'indomani della riunificazione tedesca e dell'ultimo atto della DDR, scomparsa dalle cartine geografiche e dal dibattito pubblico in-

¹ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge 2000.

² M. Rau, *L'arte della resistenza*, Castelvecchi, Roma 2020, p. 53.

³ B. Brecht, *Cinque difficoltà di chi dice la verità*, Einaudi, Torino 1973, pp. 118-120.

sieme ad un universo politico e sociale con la caduta del blocco sovietico pochi anni prima. «L'oblio è un privilegio dei morti»⁴, si legge in questo testo che vuole attestare il decesso della militanza artistica davanti all'apparente scomparsa della politica dalla società.

Nel dossier della rivista HYSTRIO dal titolo *Il teatro della realtà* (febbraio 2019) è proprio di Milo Rau che si parla, della sua ricerca di un nuovo teatro che irrompa nella quotidianità e invada le strade performando la vita stessa, con la volontà di “ri-attivare” la coscienza storica del pubblico, afflitto da un eccesso di soggettività⁵. Come emerge alla luce delle analisi proposte nel dossier e del saggio di Anna Maria Monteverdi, *Oltre il realismo*⁶, le radici dell'*artivism* teatrale contemporaneo sono da ricercarsi nel teatro-documentario e politico degli anni degli anni '60 e '70 del 1900, epoca in cui Richard Schechner, allora direttore artistico del The Performance Group a New York, annoverava le dimostrazioni dei movimenti pacifisti e i comizi di Martin Luther King tra i principali atti performativi del suo tempo. Il teatro secondo Schechner, ha il dovere di aprire nuovi scenari possibili:

Performances are — or at least can be — model utopian societies. Workshops are ways to destroy ignorance; rehearsals are ways to creatively relate to others not by submerging or ignoring differences, but by exploring differences as the group devises a generous common way forward; performances can hold up to public view the outcome of such active research⁷.

Così, nel 2014, Schechner si è fatto ancora una volta portavoce dell'attivismo teatrale in modo pragmatico, assimilando l'arte impegnata alla voce del terzo mondo, dove “Third World” ha un'accezione pasoliniana: ogni realtà in cui vita, morte, violenza, povertà, radici e dialogo non sono dei tabù. Un interessante aggiornamento è arrivato dalla ricercatrice italiana Ilenia Caleo pochi anni più tardi, accompagnato da nuovi interrogativi:

⁴ H. Müller, *Mommsensblock*, in *Werke 5*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, p. 134.

⁵ Nel 2019, anno iniziato nel segno del nuovo *Vangelo secondo Matteo*, Rau è stato il protagonista monografico anche di «Stratagemmi». Inoltre, senza poter approfondire l'argomento in questa sede, per ragioni di spazio, ma non di importanza, ci ripromettiamo di affrontare e mettere in giusta luce un grande assente tedesco, sia nel Dossier di HYSTRIO, che nei taccuini di Stratagemmi e nel recentissimo volume di Valentina Valentini (cfr. 2020), ovvero Christoph Schlingensief.

⁶Cfr. Hystrio, Dossier “Teatro della realtà”, a cura di R. Rizzente e C. Rovida, n. 2, aprile-giugno 2019. Per vedere l'indice: <https://www.hystrio.it/numero/numero-2-di-aprile-giugno-2019/>

⁷ R. Schechner, *Can we be the (new) Third World?*, NYU Press, New York 2014, p. 10.

Ma [l'apparato narrativo e performativo] rischia di essere un surrogato – deconflittualizzato, pacificato, anestetizzato, estetizzato – dell'azione politica. La quasi indistinguibilità tra artista e attivista, coltivata dalle istituzioni artistiche del contemporaneo, è anch'essa ambivalente, e si accompagna alla richiesta di essere sempre più performativi, sempre più coinvolti: l'imprenditore di se stesso, l'intellettuale di se stesso, l'artista di se stesso. La radicalità politica, spesso solamente enunciata, si presta come puro regime di rappresentazione. E infatti, nonostante gli *statements* e le dichiarazioni, questi contesti rarissimamente diventano spazi di soggettivazione: né del lavoro artistico né di quello sociale delle comunità. Dov'è la potenza emancipatoria dell'arte? Come l'arte si fa strumento di trasformazione radicale della vita?⁸

L'occasione dell'articolo è stata, di fatto una presa di posizione politica. Nell'aprile 2017, infatti, la principale manifestazione di arte contemporanea globale, DOCUMENTA14, si è aperta provocatoriamente ad Atene, teatro di crisi e tensioni economico-politiche, nonché patria di Alba Dorata, allora la terza forza politica del Paese. È il tale occasione che Caleo ha analizzato l'ambivalente rapporto fra arte e politica denunciandone rischi e caratteristiche. Primo fra tutti: la scomoda interferenza (o connivenza) tra capitalismo e arte, che converte in denaro la stessa esistenza dell'individuo/artista. Parafrasando Bauman, il privato ha inesorabilmente invaso il pubblico e lo spazio pubblico – politico – si è dunque sempre più svuotato di questioni pubbliche. Nel dilagare delle pratiche di *re-enactment* che contraddistinguono il momento artistico presente in ogni disciplina, centrale è il ruolo dei nuovi e dei nuovissimi media coinvolti, prime fra tutte le applicazioni digitali, in continua evoluzione da veicolo di divulgazione artistica a medium creativo *tout court*. Allo stesso tempo, si assiste al recupero e la rinascita di formati sopiti, come i comics o le serie televisive, investiti di nuovi significati, fruitori e contenuti. Il teatro, genere intermediale (e politico) per eccellenza, è stato altrettanto soggetto a tale metamorfosi, prendendo di volta in volta il nome di performance, installazione o azione, e lasciandosi contaminare dalle arti e dai tempi.

L'arte, anziché dare corpo a esperienze condivise, creare sensibile comune, rischia di riprodursi come allestimento di esperienze private. Arredatori d'interni emotivi⁹, questo è il monito del già citato articolo, che non manca di concludersi con un breviario di militanza artistica contemporaneo. Se, come emerge dall'ultimo volume di Valentini, trasgressione,

⁸ I. Caleo, *Crepino gli artisti*, Operaviva Magazine web, 2017, <https://operavivamagazine.org/crepino-gli-artisti/>

⁹ <https://operavivamagazine.org/crepino-gli-artisti/>

postproduzione e performance - pura sublimazione estetica – sono il nuovo paradigma formale del teatro all'indomani della caduta del Muro di Berlino, ben più difficile è delineare oggi la possibilità di un teatro politicamente attivo “brechtianamente” e pragmaticamente, in un'epoca in cui il dramma sembra aver perso la propria dimensione rituale di massa e con essa gran parte del proprio potenziale sovversivo. «Chiunque si ribelli effettivamente al mondo però, è un pericoloso folle, *un cane rabbioso*, come diceva Lutero, oppure “un terrorista” come direbbero Assad e Putin, o nella migliore delle ipotesi, un pazzo»¹⁰ sostiene Milo Rau, autore dei più brillanti esempi di teatro politico e documentaristico contemporaneo (tra cui del recentissimo *Vangelo secondo Matteo*, 2020) per il quale ha ideato anche progetti di finanziamento e solidarietà internazionale¹¹. Nel 2020, con una pubblicazione dal titolo *Why Theater?*, Rau ha riunito sotto la guida del Theater Gent i principali esponenti dell'*artivism* performativo contemporaneo tra cui spiccano gli italiani *Motus*, Stefan Kaegi di *Rimini Protokoll*, Thomas Ostermeier, Oliver Frljić, il collettivo *Zentrum für politische Schönheit* e il cileno *Colectivo Lastesis*, portavoce di battaglie civili, politiche e identitarie internazionali: “I can't breathe!”¹², “Women”, “Exile”, “Wall”, “Body” sono i veri e propri *pattern* linguistici che emergono come ricorrenti nei testi.

«Every time we stage, we should factor in the possibility for it to become an actual revolution»¹³ scrive il *Zentrum für politische Schönheit* a conclusione del proprio intervento dedicato al monumento agli ebrei assassinati in Europa (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, 2005) a Berlino, auspicando così, l'urgenza di una partecipazione politica attiva nelle arti occidentali oggi. Con lo stesso spirito, *La riconquista del futuro* di Rau, dal titolo e dal contenuto dichiaratamente benjaminiani, non si limita a riportare in teatro l'“angelo della storia”, ma punta il dito contro uno dei principali tabù della civiltà contemporanea, muovendo una precisa denuncia nei confronti dell'Occidente, dichiarandolo incapace – già dai tempi di Lutero – di relazionarsi con il potere e con la violenza come strumenti di ribellione. È la violenza, in effetti, come sopruso, coercizione, abuso, potere, istinto, forza brutta, imposizione gerarchica, volontà di morte e di conquista, ver-

¹⁰ M. Rau, *L'arte della resistenza*, Castelvechi, Roma 2020, p. 34.

¹¹ <https://doctivism.wordpress.com/uber/>

¹² T. Ostermeier in AA. VV., *Why Theater?*, Theater Gent, Gent 2017, p. 237.

¹³ Ivi, p. 359.

so se stessi e verso il prossimo il filo conduttore del teatro, o della performance militante a noi contemporanei.

Di militanza artistica e analisi sociopolitica si occupa il gruppo teatrale, editoriale e di ricerca tedesco *Futur II Konjunktiv* nato a Berlino nel 2014. *Futur II Konjunktiv* (letteralmente “futuro anteriore congiuntivo”, tempi e modi che ben descrivono il tentativo di indagare la storia “con i se e con i ma” che il teatro permette), è stato fondato dall’autore, editore di Neofelis Verlag (Berlino) e dal regista Matthias Naumann insieme a Johannes Wenzel, autore, drammaturgo e ricercatore in ambito teatrale. La storia contemporanea e l’antropologia teatrale sono alla base del *concept* drammaturgico di Naumann e Wenzel, che nel 2014 hanno avviato la loro collaborazione sul palco del Ballhaus Ost (Berlino) con *Fatzer eine Zeremonie*, una rilettura del *Fatzer-Fragment* brechtiano (1926-1931). La scelta di debuttare con Brecht, e nello specifico con *Fatzer*, appare una presa di coscienza identitaria, profondamente tedesca e universale allo stesso tempo. La storia dell’egoista Fatzer: traditore in guerra, in amore e in amicizia e infine vittima sacrificale dei compagni disertori, simbolo del nuovo regno del disordine e del fallimento della rivoluzione socialista¹⁴, racchiude infatti in sé il dramma del Novecento tedesco ed europeo. Nella versione di Naumann e Wenzel, al centro della scena viene posto il coro, nella sua dimensione rituale e catartica e la vita di Fatzer è diventata un *exemplum*: il mito fondatore di uno stato immaginario, i cui abitanti sono i protagonisti dell’opera. Si apprende che le gesta dell’antieroe capostipite vengono tradizionalmente performate e condivise ritualmente ogni anno da quattro sacerdotesse, che ne incarnano il significato, rendendo il testo una cerimonia corale, nonché un’azione politica:

Futur II Konjunktiv lavora all’indagine sociale e politica sul rapporto fra presente e futuro, e allo sviluppo di nuove forme narrative. Si tratta di comprendere e tradurre in parola, teatro, corpo, immagine le forme della collettività, dell’individuo, del coro, del pensiero isolato e della moltitudine. Questo avviene dal punto di vista formale e contenuti-

¹⁴ Heiner Müller, il primo a mettere in scena il frammento brechtiano, aveva riassunto così il testo: «Quattro persone disertano dalla Prima Guerra mondiale, perché credono che arrivi presto la rivoluzione. Si nascondono a casa di uno di loro, aspettano la rivoluzione che però, non arriva. Non avendo di meglio e non trovando il modo di esprimere i propri bisogni rivoluzionari, si radicalizzano l’uno contro l’altro fino a rinnegarsi a vicenda». H. Müller, *Keuner ± Fatzer*, Brecht-Jahrbuch 1980, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981 (trad. mia).

stico, attraverso la ricerca, il teatro documentaristico, elementi Pop, *science-fiction* e d'invenzione.¹⁵

In questi termini gli autori presentano la propria poetica, nata dalla ricerca e dalla giustapposizione e contrapposizione di dimensioni storiche e politiche. A conferma della vocazione di ricerca interartistica e meta-testuale, la seconda opera di *Futur II Konjunktiv*, messa in scena nel 2016 in occasione del Festival Heiner Müller!¹⁶ è stata la "Interviewmarathon" *Versammelte Irrtümer*¹⁷, una maratona di quattro ore in cui le due attrici sulla scena, Agnes Mann e Almut Zilcher, recitano una selezione tratta dalle videointerviste¹⁸ intercorse fra il drammaturgo della DDR Heiner Müller e Alexander Kluge tra il 1989 e il 1995. Il *talk show* fittizio in cui, dati gli scambi repentini di personaggio, le parole di Müller e Kluge si fondono fino a diventare indistinguibili, porta lo spettatore oltre la *mise en abyme* e la sperimentazione formale, riuscendo a far emergere dall'iperbole della finzione il significato storico e antropologico del testo. È proprio cimentandosi con una formula tra il *verbatim theater* e l'autofinzione che *Futur II Konjunktiv* dà voce per la prima volta alla storia tedesca contemporanea attraverso due dei suoi protagonisti, Müller e Kluge, testimoni e vittime del Nazionalsocialismo e della Germania divisa, nonché voci di una realtà culturale ormai appartenente al passato.

Sia nel caso di *Fatzer eine Zerimonie*, che per la *Interviewmarathon* il pubblico, disposto in entrambi i casi intorno agli attori sulla scena, si è trovato direttamente coinvolto nella performance, "sperimentando la Storia" in prima persona come parte/comparsa di una cerimonia rituale e ospite di un *talk show* televisivo dai toni accesi e provocatori, sospeso fra realtà e finzione.

Dopo i primi due esperimenti meta-teatrali, nel 2016 Naumann e Wenzel hanno dato vita al progetto ancor più immersivo: *Hoch die internationale Solidarität!* (letteralmente *Viva la solidarietà internazionale!*).

¹⁵ Trad. mia <https://futur-ii-konjunktiv.de/kollaborativ/>

¹⁶ Per approfondire si rimanda alla lettura di B. Bronzini, *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*, Pacini Editore, Pisa 2020.

¹⁷ <https://futur-ii-konjunktiv.de/versammelte-irrtuemer/> Nel 2020 *Versammelte Irrtümer* è stato presentato al Brecht Festival di Augsburg.

¹⁸ <https://kluge.library.cornell.edu/about-this-site>

Come raccontano gli stessi autori¹⁹, il progetto è stato inaugurato a Trier città natale di Karl Marx, con una formula immersiva, ossia con un *Soliparty*²⁰: un festival filosofico solidale, reale e performato al tempo stesso, in cui gli invitati si sono ritrovati ad essere protagonisti, spettatori e oggetto di studio. Questa formula ibrida, che coinvolge lo spettatore “attraverso interventi mediali del collettivo”, come affermano gli stessi autori, vuole porre degli interrogativi ai quali ognuno per se stesso si impegnerà a trovare delle risposte: «Cosa è la solidarietà? Perché si è solidali? Come facciamo a conoscere le realtà con cui solidarizziamo? Cosa dovrebbe accadere per cambiare realmente le cose?».

Sono le domande che hanno portato alla nascita del gioco-performance itinerante *Stadtparcours des Wünschenswerten*²¹ (letteralmente *itinerario cittadino dell’auspicabile*) e di due spettacoli che vanno a toccare le corde più fragili del pensiero occidentale contemporaneo, costringendo lo spettatore ad interrogarsi su temi al centro delle polemiche etiche e politiche internazionali: *Ich lege meine Heimat nach Rojava* (*Sposto la mia patria in Rojava*, 2017). Questo dramma corale è dedicato ai giovani volontari che da ogni parte del mondo hanno raggiunto il nord della Siria per arruolarsi volontariamente negli eserciti di difesa popolare YPG e YPJ nella regione curda del Rojava, e *Zertritt dir die Füße, nur Mut!* (*Pestati i piedi, coraggio!*, 2018), che a dieci anni dalla crisi del 2008, ha saputo portarla in teatro, osservandone le conseguenze fino all’apocalissi. A partire dal 2017, in parallelo alla ricerca antropologica rivolta ai nuovi rapporti tra Europa e medio Oriente, Neumann e Wenzel hanno intrapreso un’indagine più profonda e insidiosa che riguarda la Storia e le identità tedesche

¹⁹ Un testo sui *soliparties* è presente anche nel volume di *Futur II Konjunktiv* di prossima uscita (pp. 25-32).

²⁰ <https://futur-ii-konjunktiv.de/soliparty/>

²¹ <https://futur-ii-konjunktiv.de/stadtparcours-des-wuenschenswerten/>

Il progetto si è rivelato particolarmente interessante poiché replicabile, interattivo, immersivo e in bilico tra finzione e realtà. A mettere in scena la performance sono gli stessi partecipanti, che attraversano il centro cittadino selezionato in cerca di nove tappe, segnalate dalla mappa del percorso. Come spiega il sito della manifestazione, ad ogni tappa è possibile confrontarsi con interlocutori più o meno esperti (ricercatori, ONG, studenti...) su temi che riguardano la condizione sociopolitica internazionale. A complicare il percorso, sia per gli spettatori-partecipanti, che per l’efficacia stessa dell’esperimento è l’inserimento improvviso e non dichiarato dell’elemento “finzione”: solo alla fine, dopo aver firmato petizioni, sottoscritto abbonamenti a newsletter e opuscoli e dibattuto sui temi più svariati, l’attore-pubblico scopre che non tutti i suoi interlocutori erano reali. Alcune ONG erano frutto della fantasia di Wenzel e Neumann, così come determinati gruppi di ricerca. Quante volte i volti ai quali affidiamo il futuro del pianeta sono maschere? Quante conferenze o manifestazioni sono performance? La provocazione lanciata da *Futur II Konjunktiv* è quanto mai necessaria.

con le tre recenti produzioni *Nicht von hier irgendwo* (2018), *Auf dem Paseo del Prado mitags Don Klaus* (2020) e *Hate hate but different* (2020).

Già dai primi esperimenti, rivolti al passato e con le radici ben salde nel teatro di Brecht e Müller, *Futur II Konjunktiv* ha rapidamente sviluppato un proprio linguaggio, che riesce a unire il teatro-documentario alla ricerca formale ed estetica, e, allo stesso tempo, un teatro “da leggere”, il cui valore letterario riesce a mantenersi efficace e indipendente dalla messa in scena.

Nicht von hier irgendwo (Non di queste parti), un dramma di ricerca portato avanti dal collettivo a partire dal 2018, ritrae la Germania come “non luogo”, o meglio come luogo di “non-identità” attraverso il secolo breve e gli anni 2000, a partire dall’esperienza degli ebrei che vi hanno fatto ritorno nell’immediato secondo dopoguerra, fino ai migranti che vi arrivano oggi. *Hate hate but different*²² porta invece lo spettatore a confrontarsi con le radici e le motivazioni del nuovo estremismo di destra tedesco, ovvero con le condizioni sociali e dei sentimenti complessi che negli ultimi anni hanno portato alla crescita di consensi per il partito AfD (Alternative für Deutschland) e agli omicidi a sfondo razziale che fra il 2019 e il 2020 hanno colpito le città di Halle (Saale) e Hanau in Assia.

Dai colloqui con la sottoscritta a cui il collettivo si è prestato nel corso del 2020, l’indagine artistica e geopolitica in merito alla realtà curda²³ protagonista di *Ich lege meine Heimat nach Rojava*, del recente radiodramma *Rojava. Freiwillig in den Krieg (Rojava – volontario in guerra, 2020)*, disponibile sulla pagina web della radio tedesca WDR²⁴ e del volume di prossima pubblicazione *Hoch die internationale Solidarität!* ha mostrato un interessante minimo comun denominatore utile per analizzare le nuove frontiere della poetica del gruppo berlinese, e si è rivelata un valido spunto per interrogarsi sul contesto antropologico e geopolitico in cui viviamo, sulla sua complessità.

Sia il testo teatrale che quello radiofonico sono tratti da testimonianze di volontari: il primo è un testo corale e polifonico in cui si intrecciano esperienze diverse tra loro, e,

²² <https://futur-ii-konjunktiv.de/hate-hate-but-different/>

²³ Per approfondire la storia del popolo curdo, diviso come minoranza tra Turchia, Siria, Iraq e Iran dall’inizio del ventesimo secolo, si rimanda alla lettura di *Rojava. Una democrazia senza stato* (cfr.), che fornisce un quadro di indagine complesso riguardo alla guerra contro la Turchia, iniziata negli anni ’80, al destino del Rojava sotto forze jihadiste in seguito alle Primavere arabe del 2011, fino a *Contratto sociale* del 2012.

²⁴ <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/programm/sendungen/wdr3-hoerspiel/rojava-is-buergerkrieg-interviews-100.html>

in blocchi tematici, si passano al setaccio la Storia, l'iter e le esperienze dei protagonisti (tutti senza nome). Il radiodramma trasmesso da WDR, invece, è dedicato a Ivana Hoffmann, comunista afro-tedesca di Duisburg, arruolata nelle YPJ con il nome di Avaşın Tekoşın Güneş, morta a venti anni combattendo contro l'Isis il 7 marzo 2015.

Un testo che impone una riflessione non solo sulle guerre in medio Oriente, sulla difesa armata e sugli esperimenti sociali e costituzionali che vedono le donne di Kobané come protagoniste, ma obbliga l'Occidente ad un esame di coscienza in tema di povertà, vuoti ideologici, ruoli, valori, fallimenti e rinascite, paura e pregiudizi. Ancor di più, si tratta di affrontare un tema scomodo quanto incombente, che ha abbandonato il dibattito pubblico e artistico europeo dopo il primo conflitto mondiale e dopo la guerra civile spagnola di poco successiva, quello della violenza come strumento (necessario?) di difesa e liberazione e della scelta determinata e consapevole da parte di giovani italiani, tedeschi, americani, inglesi... di imbracciare le armi per il Rojava e "per una nuova umanità".

Si tratta di calarsi e di condurre lo spettatore nell'abisso più profondo delle paure occidentali contemporanee: il terrorismo, l'estremismo islamico, la morte; rendendo tesa e palpabile la relazione di sguardi tra l'Io e l'Altro che De Marinis pone alle origini dell'antropologia e del teatro moderni²⁵.

Secondo Futur II Konjunktiv si tratta di affrontare dei tabù in secondo piano, se non esclusi, dalla scena artistica occidentale. In effetti in ambito europeo non sono molte le opere teatrali, artistiche o letterarie²⁶ dedicate al Rojava, e quelle esistenti – aspetto a nostro parere molto interessante – sono nate dalla necessità del singolo di raccontare esperienze dirette, senza un fine prettamente artistico, né come interesse di studio o approfondimento per la collettività contestualizzato in una ricerca storica o antropologica più ampia. E, particolarmente riguardo a questo aspetto, bisogna riconoscere a Wenzel e Naumann la volontà di mostrare allo spettatore/lettore la continuità storica e cultu-

²⁵ M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, p. 11.

²⁶ In ambito italiano, ricordiamo invece il fumetto *Kobane calling* del disegnatore italiano Michele Rech (Zerocalcare), edito per la prima volta a puntate nel 2015, oggi tradotto in numerose lingue, tra cui il tedesco; il video-documentario *Binxet* (2017) di Luigi d'Alife, e il racconto autobiografico *Hevalen*, pubblicato in Italia nel 2017 (cfr. Bibliografia).

rale in cui queste esperienze vanno ad inserirsi, nonché il profondo legame del Rojava con l'identità europea.

Ottanta anni fa lo sapete ancora
Come fosse lo scorso anno fosse domani
Cadde Malaga cadde una città cadde
In frantumi nel proprio sangue sulle pietre²⁷.

Si può dire che, per la prima volta dopo la guerra civile spagnola (1936-1939), possiamo parlare di una “avanguardia militante europea e internazionale?” Indubbiamente, è troppo presto e vicino nel tempo per averne una visione chiara; certo è che Matthias Naumann e Johannes Wenzel sono stati fra i primi in Germania a portare il Kurdistan contemporaneo in teatro, già nel 2016, attraverso la prospettiva di chi ha scelto di lasciare l'Europa o gli USA e di partire per il nord della Siria per portare aiuto e, allo stesso tempo, per essere in prima persona fautore di una rivoluzione politica e sociale.

Il tema del Rojava è in effetti comparso sulla scena tedesca a partire dal 2019, anno in cui il Gorki Theater di Berlino, in occasione del 4. *Herbstsalon*, ha accolto il video-documentario *The color of women* del collettivo di registi Rojava Film Commune²⁸, facendolo presentare a quattro comandanti dello YPJ (Unità di Protezione delle Donne), Dilovan Kobani, Nirvana, Ruken e Zerine, intervistate dall'artista e attivista tedesca Hito Steyerl²⁹ e dai registi del collettivo stesso, creatore della *Rojava Film Academy* e del *Rojava International Film Festival*, che rappresenta una delle principali realtà artistiche della regione di Kobané. La conversazione tra artisti e protagonisti della rivolta armata si è svolta nel contesto del ciclo di incontri *De-heimatize Belonging*³⁰ incentrato sul rapporto

²⁷ Futur II Konjunktiv, *Ich lege meine Heimat nach Rojava* (trad.mia).

²⁸ Nato nel 2015 e oggi presente con delle opere anche a Rotterdam, Zagabria e New York, il collettivo ha realizzato nel 2020 il suo terzo documentario, *The End will be spectacular*, che ritrae la città di Kobané sotto i bombardamenti durante la guerra di liberazione. Come sono gli stessi registi ad affermare, si tratta del primo documento prodotto da quando il nord della Siria si basa sui principi di femminismo e libertà. https://theendwillbespectacular.com/?fbclid=IwAR14RC_G6ZaA-1s01ObSBqiF598RaT8p76MITEKShN5-Hro_a6H-Qnk4Zk

²⁹ Di Hito Steyerl ricordiamo qui in particolare l'intervento/installazione per la Biennale di Istanbul 2013 *Is the Museum a Battlefield*, dedicato in modo acuto e provocatorio alla rilettura dei monumenti museali come testimonianza di violenza e prevaricazione.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=A0AYvbwclj8&list=PLezYfyZkDWd3y6GmEdLL3Ypf3GiuHVdc9&index=4&t=0s>

individuale e collettivo con identità e appartenenza, che ha dato voce donne e artiste di ogni nazionalità. Riportiamo qui l'incipit dell'incontro, dove le giovani protagoniste della guerra di liberazione di Kobané vengono poste al fianco di Rosa Luxemburg, ugualmente donna e martire politica, nonché ultimo simbolo del Socialismo tedesco:

Rojava Film Commune and Hito Steyerl:

What does it mean to fight for all humanity? While people are in their warm beds, young women and girls are literally crawling through barbed wire to join you to fight “for humanity.” Why do you say that you fight for all humanity? Why keep up this internationalist tradition while many great powers isolate themselves and incite various groups of people against one another—and while many Western leftists retreat into ethno-identitarian or nationalist ideology?

Dilovan Kobani:

If we were fighting only for the benefit of just one nation, we would have been done by now. It would have been so easy. But our revolution is not only for Kurds. Look at Daesh. It is not only a danger to Kurds [...]. This revolution is not only about the revolution of Kurdish women. This revolution is the revolution of women throughout the world. We are continuing Rosa Luxemburg's fight. If this was only for a nation, it wouldn't be called “revolution.” We are waging this revolution for everyone. For people that are oppressed, for the women murdered in Sinjar, for the women oppressed in Europe and elsewhere. If today an Iranian woman is raped by a man and executed for this reason, I will ask for her rights. We started this revolution for humanity. And for this reason humanity started joining us. And from now on, this will continue and grow stronger. As the YPJ, we say, wherever Daesh goes, we will go after them, we will not let them go. Wherever Daesh wages a war, we will take a stand against it as the YPJ. Fighting for humanity is a big honor for us. We started this revolution for everyone, and we will continue. Until all women are free, we will continue our fight, we will not rest³¹.

In questo frangente, ad emergere con una forza non inferiore a quella del desiderio di libertà e democrazia e uguaglianza, è un aspetto della femminilità che, pur non essendo nuovo, continua ad essere un'alterità inquietante e controversa per l'immaginario collettivo occidentale, fino dal mito di Penthesilea. Se la donna costituisce antropologicamente un “altro” difficile da comprendere e decodificare, è ancora più inconoscibile e quasi “contro natura”, quando si tratta di un femminile capace di violenza, di militanza, di uccidere³². È proprio questo pregiudizio che la Rojava Film Commune si impegna a combattere, ad esempio presentando le *Freedom Lectures 2020* di Rotterdam.

³¹ <https://www.gorki.de/de/the-color-of-women>

³² È inevitabile pensare all'iconicità, a tal proposito, della figura della terrorista tedesca Ulrike Meinhof, scelta non a caso da Heiner Müller come modello per la sua Ofelia nella sezione della *Hamlet-*

Ancora nel 2019, in diverso contesto, la pièce *Rojava* dell'autore curdo-siriano Ibrahim Amir³³ ha debuttato al Volkstheater di Vienna. L'opera di Ibrahim Amir appare innanzitutto, come una provocazione e un'aspra critica nei confronti dei giovani occidentali, esperti solo di realtà simulata dai videogiochi, che partono ignari alla volta del Rojava attratti dall'esotico, all'inno di "DANCE DANCE DANCE!", e rimangono traumatizzati davanti alla violenza e ad una guerra che scoprono "non essere la loro".

Naumann e Wenzel, dal proprio punto di vista occidentale ed esterno, indagano con occhio attento e allenato a pregiudizi e clichés. «Per cosa combattere? Perché partire? Cosa merita oggi di essere difeso?». Come raccontano i due autori nell'introduzione al lavoro su *Hoch die internationale Solidarität*, l'idea dello spettacolo *Ich lege meine Heimat nach Rojava* è nata dal confronto con un amico autore di Francoforte interessato alla presenza di media e giovani tedeschi nel nord della Siria nel 2015 e alle loro ragioni. «Lì è possibile costruire qualcosa», questa è la principale risposta emersa dai colloqui con i giovani protagonisti (in particolare, dai colloqui con Tobias, un ragazzo tedesco tornato a casa dopo l'esperienza di volontario in Kurdistan).



Fig. 01. *Ich lege meine Heimat nach Rojava*. Foto: P. Kirsch, 2017.

maschine che porta il titolo emblematico L'EUROPA DELLA DONNA (cfr. H. Müller, *Die Hamletmaschine*, in *Werke 4*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2004).

³³ Nato ad Aleppo nel 1984, Ibrahim Amir è fuggito a Vienna, dove ha portato a termine gli studi in medicina. Nel 2009 ha vinto il premio *Literatur im Exil* con il testo teatrale *Habe die Ehre* (*Riverisco*).

La scenografia è essenziale: gli attori sulla scena, “i giovani occidentali”, circondati dal pubblico, si confrontano con altrettanti personaggi di età ed estrazioni diverse, che compaiono alle loro spalle su uno schermo tripartito. È una prova di realtà, o forse l’evoluzione contratta e sublimata di un *Lehrstück* che ha attraversato con occhio critico il post-moderno. Il testo è immediato e diretto, e tuttavia in grado di includere realtà complesse. Il dramma è suddiviso in sezioni che corrispondono ai diversi aspetti e ai diversi testimoni intervistati, da cui provengono i testi: la scelta di partire; la scelta, per alcuni curdi, di tornare a difendere la propria terra; l’approvvigionamento di cibo e armi dai paesi occidentali, la struttura sociale, le cure mediche; Ivana Hoffmann, prima vittima tra i volontari tedeschi; il ruolo e l’emancipazione femminile; il dramma di chi è rimasto a casa, il dramma di chi è tornato a casa.

La donna, qui protagonista della pièce sia individualmente, attraverso Ivana, che per il proprio ruolo e significato nel processo di liberazione del Rojava, viene presentato dai due autori tedeschi come simbolo degli ideali di libertà e fertile seme della rinascita, nonché come voce degli interrogativi della coscienza occidentale. Qua il dialogo:

- E Ho cercato di comprendere le motivazioni di Ivana e degli altri, mentre chiedevo a Tobias le sue motivazioni.
- C Quando è scoppiata la rivoluzione in Rojava se ne parlava in continuazione. Aveva risvegliato la speranza di un cambiamento possibile.
- E Cosa possiamo fare?
- C Cosa possiamo fare da qui?
- A Dobbiamo andare lì?
- E Di internazionale c’erano: 1. Quelli che venivano per cercare un’altra società. Sinistra, comunisti, anarchici. 2. Quelli che volevano combattere l’ISIS, e a volte avevano già iniziato prima come militari. Oppure 2bis. Quelli che venivano per solidarietà cristiana, o per difendere la comunità cristiana dall’ISIS. E 3. I freak.
- A Cioè, persone che cercavano di dare nuovo senso alla propria vita.
- C/E Esatto, i freak³⁴.

Input che cercano ascolto, si intrecciano e si sovrappongono densi, come i modelli e le esigenze di rieducazione sociale, gli interrogativi irrisolti sulla collettivizzazione, sull’assenza di uno Stato e sul ruolo della donna nella società in via di costruzione. Fra una sezione e l’altra, dalle ferite aperte del ventesimo secolo, attraverso la voce del coro si insinua la storia. Dopo il già citato primo canto, che collega presente e recente passato,

³⁴ Futur II Konjunktiv, *Ich lege meine Heimat nach Rojava* (trad. mia).

la seconda ballata è dedicata al Rojava nascente. Seguono il forzatamente melenso e naiv *Canto d'amore alla mia democrazia occidentale (e ai suoi stati)* e il canto della brigata internazionale spagnola con le musiche dell'*Hymno a Carlos Prestes* (1936) di Rafael Espinosa e Carlos Palacio, che si contrappone al primo come un grido di dolore.

- A E alla fine è una guerra.
- E Prendere confidenza con l'idea di uccidere.
- D Di aver ucciso.
- B Casualità.
- C Sapere di combattere contro lo Stato Islamico, in un certo senso è anche peggio che a Hollywood, poter dire:
- E Noi siamo i buoni
- B Loro sono i cattivi.
- A [...]
- A [...] è il confine dell'alterità.
- B Comunione o barbarie. [...]
- D Senza difesa nessuna utopia.
- C Per lui, dice, era facile accettare di uccidere persone, e anche accettare
- B che persone dalla sua parte
- D dei nostri
- A morissero, e la sensazione:
- C anche io posso morire
- E era già in conto.
- C sapeva perché.
- D Noi lo sappiamo?
- A Lo sappiamo abbastanza?
- E Tobias pensa che se oggi non soffre di disturbi post-traumatici è anche perché ha saputo integrare tutto questo nel subconscio. Non si chiede: perché?
- A Per me, questa domanda della morte resta centrale.³⁵

Il *perché* a cui Tobias non vuole (almeno, apparentemente) cercare risposta ricade così sullo spettatore. È un interrogativo eterno e inevitabile, come la morte, la ricerca dell'identità, la sofferenza dell'uomo sulla terra, che allo stesso tempo sottende altrettante domande, rivolte a ciascun individuo: è possibile legittimare la violenza o riconoscerla come aspetto della natura umana con cui è inevitabile doversi confrontare? Cosa è davvero la solidarietà internazionale? Quali sono le responsabilità individuali e collettive dell'Occidente nei confronti del terzo mondo e degli scenari di guerra? Il modello sociale occidentale può dichiararsi fallito e privo di futuro? Se il rifiuto dell'alterità è un pericolo, lo è altrettanto l'identificazione con essa? In nome di quali ideali rinascere? Inoltre, tor-

³⁵ Futur II Konjunktiv, *Ich lege meine Heimat nach Rojava* (trad. mia).

nando a citare De Marinis³⁶, che analizza il teatro stesso come specchio e doppio della cultura in cui viviamo, il teatro politico, per quanto effimero, non replicabile e transitorio, può arrivare (o forse è già arrivato) ad indentificarsi con l'azione politica *tout court* in modo più efficace della politica stessa?

Concludiamo con le parole di Futur II Konjunktiv, che restano spunto di riflessione e indagine teatrale e antropologica:

Per il nostro movimento gli ideali sono molto importanti. Chi non ha utopie, chi non ha sogni, non vive. Lo si nota anche qui in Germania. Quando chiedi a qualcuno: Che cosa desideri? Non arriva risposta, perché la gente non se lo chiede nemmeno. Nel nostro movimento ci sono gli obiettivi, l'utopia, la fede. La fede che qualcosa è possibile, qualcosa di migliore, di semplice, anche nella guerra. È una fede che sposta le montagne, lo abbiamo visto anche a Kobané. La gente qui è così convinta di questa utopia, perché ha sofferto così tanto o forse perché non può esserci niente peggiore di questo; sono così convinti, che non hanno più niente da perdere. E grazie a questa convinzione vinceranno sempre³⁷.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *Rojava. Una democrazia senza stato*, Eleuthera, Milano 2017.

AA.VV., *Why Theater?*, Theater Gent, Gent 2017.

AA.VV., *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi», 2019.

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2012.

Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge 2000.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014.

W. Benjamin, *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012.

B. Brecht, *Der Untergang des Egoisten Fatzer*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1994.

B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino 1973.

B. Bronzini, *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*, Pacini Editore, Pisa 2020.

E. Casagrande, D. Nicolò, *Motus 991-011*, NdA Press, Rimini 2010.

M. De Marinis, *Capire il teatro*, Bulzoni, Roma 2008.

³⁶ Si veda innanzitutto M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, La casa Usher, Firenze 2011, p. 18 e ss.

³⁷ Futur II Konjunktiv, *Ich lege meine Heimat nach Rojava* (Trad. mia).

- M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011.
- M. De Marinis, *Per una politica della performance*, Editoria e Spettacolo, Roma 2020.
- E.H. Erikson, *Identity and Life Cycle*, in «Psychological Issue», vol. 1, 1959, pp. 18-171.
- Futur II Konjunktiv, *HOCH DIE INTERNATIONALE SOLIDARITÄT! "THEATER & THEORIE, TEXTE & BILDER*, Neofelis Verlag, Berlin 2021.
- D. Grasso, *Hevalen. Perché sono andato a combattere l'Isis in Rojava*, Alegre, Roma 2017.
- H.-T. Lehmann, *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2002.
- H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999 (ed. it.: *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue press, 2017).
- F. Malzacher, *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*, Alexander Verlag, Berlin 2020.
- A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino, Roma 2020.
- A.M. Monteverdi, *Oltre il realismo. Anche il teatro tecnologico affronta la realtà (o la ricrea?)*, web Digitalperformance.it 29 giugno 2019.
- H. Müller, *Keuner ± Fatzer*, Brecht-Jahrbuch 1980, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981.
- H. Müller, *Ich schulde der Welt einen Toten*, Rotbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995.
- H. Müller, *Ich bin ein Landvermesser*, Rotbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996.
- H. Müller, *Die Hamletmaschine*, in *Werke 4*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.
- H. Müller, *Non scriverai più a mano* (trad.: A. M. Carpi), Scheiwiller, Milano 2007.
- M. Rau, *Globaler Realismus*, NT, Gent 2018.
- M. Rau, *Das geschichtliche Gefühl*, Alexander Verlag, Berlin 2018.
- M. Rau, *L'arte della resistenza*, Castelveccchi, Roma 2020.
- M. Rau, *Die Europa Trilogie*, Verbrecher Verlag, Berlin 2016.
- R. Rizzente, C. Rovida (a cura di) *Il teatro della realtà*, dossier, «HYSTRIO», n. 2, 2019.
- R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York 1988.
- R. Schechner, *The Future of Ritual*, Routledge, New York 1993.

R. Schechner, *Can we be the (new) Third World)?*, in *Performed Imaginaries*, NYU Press, New York 2014.

G. Turano, *Guerre di media intensità*, «Stratagemmi» n. 7, 2008.

V. Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020.

Zerocalcare, *Kobane Calling*, Bao Publishing, Roma 2016.

Sitografia

I. Amir, *Rojava*: <https://rowohlt-theaterverlag.de/talias/stueck/4644909>

I. Caleo, *Crepino gli artisti*: <https://operavivamagazine.org/crepino-gli-artisti/>

A. Cohen, O. Ruskin, *No Man's Land*: <https://www.arte.tv/de/videos/RC-019886/kampf-um-den-halbmond/>

L. D'Alife, *Binxet*: <https://www.openddb.stream/film/binxet-sotto-il-confine/>

Futur II Konjunktiv: <https://futur-ii-konjunktiv.de>

Rojava. Frewillig in den Krieg. Radiodramma:
<https://www1.wdr.de/radio/wdr3/programm/sendungen/wdr3-hoerspiel/rojava-is-buergerkrieg-interviews-100.html>

A. Kluge: www.dctp.de

A. Kluge, H. Müller: <https://kluge.library.cornell.edu/about-this-site>

4. Berliner Herbstsalon, *De-heimatize Belonging*
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=A0AYvbwclj8&list=PLezYfyZkDWd3y6GmEdlL3Ypf3GiuHVdc9&index=4&t=0s>

4. Berliner Herbstsalon, *Women for Rojava*, Bilgin Ayata, Heja Netirk, Hito Steyerl und Anina Jendreyko, 28.10.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=UZcqUknNepg>

Rojava Film Commune, *The End will be spectacular*:
https://theendwillbespectacular.com/?fbclid=IwAR14RC_G6ZaA-1s01ObSBqiF598RaT8p76MITEKShN5-Hro_a6H-Qnk4Zk

H. Steyerl, *Is the Museum a Battlefield?* (2013): <https://vimeo.com/76011774>

Zentrum für politische Schönheit: <https://politicalbeauty.de/ueber-das-ZPS.html>

Biografia dell'autore/ Author biography

Benedetta Bronzini (1986), Ph.D. in Germanistica, insegna Letteratura e cultura tedesca contemporanea presso la SSML Carlo Bo. Membro della Internationale Heiner Müller Gesellschaft (Berlin) si occupa di rielaborazione e riscrittura storica in ambito teatrale. Scrive per *Zeitschrift für Theaterpädagogik*, *FUP* e *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*. Ha recentemente pubblicato *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista* (Pacini Editore, 2020).

Benedetta Bronzini (1986), Ph.D. in German Studies, teaches German Literature and Culture at the SSML Carlo Bo. She is a member of the Internationale Heiner Müller Gesellschaft (Berlin) with a research on the re-writing and processing of history through theater. She writes for *Zeitschrift für Theaterpädagogik*, *FUP* and *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*. Her book *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista* has recently been published by Pacini Editore (Pisa, 2020).

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Sezione IV

I luoghi dell'attivismo.



Santarcangelo, primi anni Novanta.

Tracce di cyberpunk in teatro

Roberta Ferraresi

Università di Bologna – Università di Urbino “Carlo Bo”

Abstract

Il contributo prende in esame tre percorsi che attraversano le edizioni del Festival di Santarcangelo fra anni Ottanta e Novanta poste dall'allora direttore Antonio Attisani sotto l'egida del *Lavoro d'arte comune* nell'intenzione di aprire la scena e la manifestazione romagnola ai nuovi impulsi provenienti da aree differenti della sperimentazione artistica, della produzione culturale e dell'innovazione sociale del periodo: il lavoro di Giacomo Verde, del gruppo di «Decoder» e della Mutoid Waste Company, che si trovano idealmente e poi concretamente a convergere nella rassegna fra l'89 e il '92. Tali intrecci teorico-pratici, una volta osservati alla luce delle idee che nello stesso momento andavano emergendo negli ambienti del cyberpunk, possono rappresentare uno degli snodi-tipo tramite cui seguire la trasmissione (e rielaborazione) delle pratiche dell'attivismo nel teatro italiano, dalle stagioni della contestazione alle esperienze dell'antagonismo nel nuovo millennio.

The essay examines three experiences developed through the editions of the Santarcangelo Festival between the '80s and '90s led by Antonio Attisani under the project *Lavoro d'arte comune* (“shared artwork”) with the aim of opening both Italian theatre and the Festival to the new impulses that at that time were coming from different areas of artistic experimentation, cultural production, and social innovation: the work of Giacomo Verde, of the “Decoder” group and of the Mutoid Waste Company, which ideally and then concretely converge in Santarcangelo between 1989 and 1993. The author studies these theoretical and practical twines in relation to the ideas that in the same period were arising in the context of the cyberpunk, in order to enlighten one of the important turning point through which in the '80s we can follow the transmission (and reworking) of the practices of activism in Italian theatre, from the protests of the '60s and the '70s to the underground experiences of the new millennium.

Parole chiave/Key Words

Cyberpunk; Giacomo Verde; Decoder; Mutoid; Santarcangelo Festival.

Cyberpunk; Giacomo Verde; Decoder; Mutoid; Santarcangelo Festival.

0. Premessa. Un Festival politico, fra passato e futuro

Il Festival di Santarcangelo, una delle prime manifestazioni di questo genere in Italia dedicate al teatro di ricerca, nasce nella cittadina romagnola fra anni Sessanta e Settanta come evento di natura strettamente politica. Politica è la spinta alla base del progetto: che si situa all'incrocio fra lo slancio della ricostruzione del secondo dopoguerra, le visioni inedite di una nuova generazione di amministratori locali in coincidenza alla nascita delle Regioni, quando ancora non esisteva una politica culturale nel senso in cui oggi la conosciamo; le esigenze formulate dalla nuova cultura giovanile maturata in corrispondenza alla stagione della contestazione e un Nuovo Teatro che si andava totalmente ripensando in direzioni affini. Politici sono i testi, i temi, gli artisti ospitati nelle prime edizioni-pilota della rassegna. E politica è la *vision* del progetto, che – più o meno in relazione a quanto stava accadendo anche altrove nel nostro Paese – s'intitola programmaticamente “Festival Internazionale del Teatro in Piazza”¹.

Questa impostazione andrà a riformularsi in maniera ancora più specifica al primo cambio di direzione artistica, quando, a ridosso della dura conclusione del “non-movimento molecolare” del Settantasette, al bivio fra lotta armata e ala creativa, la guida della manifestazione viene affidata a Roberto Bacci: dal 1978 in avanti, per almeno una decina d'anni, la rassegna diventerà il punto di riferimento per quelle esperienze della scena che da qualche tempo, cercando altre possibilità d'approccio alle arti performa-

¹ La prima edizione del Festival di Santarcangelo risale al 1971 e nasce su impulso di un avvocato romano, tanto appassionato di teatro da farsi regista, Piero Patino (che ne sarà il direttore fino al 1977); di un intellettuale quale Flavio Nicolini, attivo fra Roma e il paese d'origine, che pare fu il primo a proporre l'idea di una simile manifestazione per la propria cittadina; e da Romeo Donati, Sindaco dal 1970 al 1980 nelle file del Pci e primo Presidente del Consorzio che gestirà la rassegna. Sulla storia della manifestazione esiste un unico libro, che ne costruisce in dettaglio la vicenda dagli esordi al momento della pubblicazione nei primi anni Novanta (R. Giannini, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza a Santarcangelo*, Sapignoli, Torriana 1993); per le fasi aurorali della manifestazione e una sua possibile contestualizzazione con quanto andava accadendo a livello territoriale cfr. inoltre A. Mannocchi, *Così ho amato Santarcangelo. Storie, fatti e personaggi degli ultimi settant'anni di vita cittadina*, con F. Semprini, Pazzini s.l. <Villa Verucchio>, 2019. Chi scrive ha in corso dal 2018 una ricerca sul Festival commissionata da Santarcangelo dei Teatri in occasione del cinquantenario della rassegna: fondata sullo studio dei documenti custoditi nell'archivio dell'ente – solo parzialmente catalogato e ordinato – e sulla creazione di nuove fonti coi metodi della storia orale (in parte in collaborazione con il progetto Ormete), è mirata alla ricostruzione di una storia complessiva della manifestazione che vedrà la luce nel 2021 per i tipi di Corraini.

tive, s'erano riunite intorno al nome di Terzo Teatro². La spettacolarizzazione dello spazio urbano, le tecniche del teatro di strada, le tradizioni popolari, e poi la ricerca sulle tecniche dell'attore, il riferimento alle culture non occidentali, l'investimento sulla micro-comunità del gruppo rimandano significativamente, seppur per vie non troppo dirette, alla costruzione di spazi comunitari temporaneamente – come si chiamavano – liberi o liberati, incentrati sulla sperimentazione di un incontro diverso fra gli artisti e con gli spettatori: dunque a un nuovo senso dell'*engagement* che non mira a rovesciare il potere preconstituito per sostituirlo ma risponde alla crisi delle forme tradizionali con una presa di distanza micidiale e concreta, un senso di estraneità senza precedenti, ritessendo in questi termini il lungo filo delle pratiche e delle teorie dell'autonomia che va dal Sessantotto al “popolo di Seattle”. Anche in teatro, se “il personale è politico”, come si diceva al tempo, allora tutto è politico, e la politica si può gestire anche nel piccolo dell'esistenza individuale, nelle scelte ed esperienze di ciascuno, nel migliorare il mondo a partire dalla trasformazione di se stessi, della propria vita e di chi ci sta intorno³.

² Per i Festival diretti da R. Bacci cfr.: s.a., *La città dentro il teatro*. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del Teatro in Piazza, luglio 1978, Cappelli, Bologna, 1979; E. Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», vol. XXI, n. 28, 2007, pp. 235-269; e, più ampiamente, per una prospettiva di maggior respiro sul fenomeno del teatro dei gruppi, M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996 (la studiosa inoltre ha attualmente in corso una nuova ricerca sull'argomento, i cui primi esiti sono stati pubblicati nel 2020 sulle riviste «Culture Teatrali» e «Teatro e Storia»); per la formula “Terzo Teatro” cfr. l'omonimo testo di E. Barba del 1976, ora in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996, pp. 165-168.

³ Non è questa la sede per un approfondimento di ampio respiro sul Settantasette, per il quale si rimanda soltanto ad alcuni testi di riferimento: AA.VV., *Bologna marzo 1977...fatti nostri...*, Bertani, Verona 1977; AA.VV., *Ma l'amor mio non muore: Origini, documenti, strategie della cultura alternativa e dell'underground in Italia*, Arcana, Roma 1971; N. Ballestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997; F. Berardi e E. Guarneri (a cura di), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milano, Shake, 2007 (prima ed. 1976); S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Castelveccchi, Roma 1997; Iis. (a cura di), *Gli autonomi: le storie, le lotte, le teorie*, 3 voll., DeriveApprodi, Roma 2007-2008. Sulla componente collegabile alle pratiche artistiche, critiche e della comunicazione alternativa cfr.: E. Di Nallo, *Indiani in città*, Cappelli, Bologna 1977; K. Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Genova 1997; D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, ombrecorte, Verona 2014; C. Salaris, *Il movimento del settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, AAA edizioni, Bertoli 1997. Chi scrive ha tentato di sondare i limiti e le potenzialità di una possibile connessione di tali tendenze alle coeve esperienze teatrali nel quadro di un assegno di ricerca svolto con il sostegno di Ateatro presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna fra il 2017 e il 2018, i cui esiti sono in parte reperibili nel saggio *I “laboratori del nuovo” nella cultura italiana del Novecento*:

Tale spinta, politica fin dal passaggio fra anni Sessanta e Settanta, e poi persistente, seppur declinata in modo alternativo, negli anni a seguire, a Santarcangelo come altrove pare andare a infrangersi sull'orizzonte degli anni Ottanta: “dorati” o “micidiali” che li si voglia considerare, si prospettano agli occhi degli osservatori dell'epoca come qualcosa di profondamente diverso da ciò che è venuto prima. Anche in campo politico e teatrale: si annunciano con un boom – non solo economico – come non si vedeva dal dopoguerra, con l'utopia di un benessere inarrestabile, dell'edonismo reaganiano, del thatcherismo, della “Milano da bere” (anche se poco più avanti s'intravederà già il profilo di un'altrettanto forte esplosione provocata sempre dalle strategie neo-liberiste, quella del debito pubblico, che l'Occidente pagherà per decenni); con la fisionomia di un “disgelo” fra Est e Ovest che condurrà alla caduta del Muro di Berlino, alla formazione di nuovi stati nazionali e dell'Unione Europea, però anche alle prime guerre cosiddette del “villaggio globale”, al crollo delle ideologie e delle narrazioni, con tutte le loro rigidità ma pure con tutte le loro acquisite certezze; con il consolidarsi del nuovo paradigma della società dello spettacolo e dei consumi, le spinte del “ritorno all'ordine”, del “riflusso al privato”, di una normalizzazione – almeno apparentemente – inusitata che nelle arti come altrove pareva sul primo momento vanificare il lascito delle esperienze antagoniste che avevano costellato l'intero Novecento. In teatro, dalla metà degli anni Ottanta, simili orientamenti riecheggiano nella nascita di nuove compagnie che si muovevano con disinvoltura fra zone un tempo ben distinte del sistema, fra sistema ufficiale e ricerca, centri istituzionali e periferie remote, visionarietà e drammaturgia; nell'accendersi del tutto inaspettato di un'attenzione generalizzata per il testo, lo spettacolo, insomma il prodotto scenico, dopo decenni di concentrazione sui processi performativi, di natura socio-antropologica o creativa che fossero; in un senso d'ibridazione, di metamorfosi, perfino d'azzeramento che sembrava minare in profondità le articolazioni teorico-critiche che avevano fino a quel punto descritto la scena della sperimentazione⁴.

dalla ricostruzione alla contestazione, oltre, pubblicato in C. Carlini, M. Gallina, O. Ponte di Pino (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 58-67.

⁴ Per il senso di spiazzamento che si riscontra a metà degli anni Ottanta negli osservatori, soprattutto quelli vicini alle tendenze in questione, a titolo esemplificativo si rimanda agli atti di un convegno in-

Anche il Festival di Santarcangelo, al successivo cambio di direzione artistica nell'89, sembra investito da simili tendenze: le prime edizioni guidate da Antonio Attisani – che condurrà la manifestazione fino al '93 – sono composte all'insegna della “solitarietà”, formula mutuata da Hölderlin al fine d'illuminare il forte dato di autonomia espresso da tanta parte della scena contemporanea rispetto alle categorie critiche correnti, al fine d'accogliere artisti, linguaggi, generazioni, culture differenti, del teatro e non solo⁵. L'effetto è quello di una cangiante molteplicità, e buona parte della critica non esiterà a segnalare qui un irrimediabile punto di non ritorno rispetto alla tradizione – anche politica – della manifestazione; tanto più che – come segnalano in molti – nel 1990 il Festival rinuncerà anche alla dimensione della piazza, concretamente e concettualmente convertita in cantiere⁶.

Potrà sembrare paradossale affermare a questo punto, proprio al culmine della società dello spettacolo, del tardo-capitalismo imperante, del crollo delle ideologie, che la manifestazione romagnola, in qualche modo, coltivava ancora quell'idea di teatro poli-

titolato *Le forze in campo*, promosso nella primavera dell'86 dal Centro Teatrale San Gimignano di Modena a partire da un “testo-invito” firmato da A. Attisani, G. Bartolucci, G. Vacis, P. Valenti, nell'ottica di riunire artisti, critici, studiosi a fare il punto dei cambiamenti in atto (il volume è pubblicato da Mucchi l'anno successivo). Cfr. inoltre: M. De Marinis, *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 367-386 (prima ed. come prefazione a P. Giannangeli, *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro*, Titivillus, Corazzano 2010); M. Schino, *op. cit.*, pp. 116 sgg.; F. Taviani, *Inverno italiano* [1984], in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 90-104. Per un inquadramento del passaggio in questione cfr. M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus 2015; si rimanda infine al tentativo di ricognizione pubblicato da chi scrive, seppur limitatamente al rapporto con lo sviluppo delle discipline dello spettacolo, in *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Accademia, Torino 2019, pp. 335 sgg. ⁵ Fin dall'inizio degli anni Ottanta, Attisani si era impegnato in una revisione dei paradigmi teorico-critici che avevano governato fino a quel momento la scena della ricerca, prefigurando un'era – non solo teatrale – differente, fondata, non sull'insorgenza di un nuovo movimento, ma sulla crisi di tutti i movimenti (non solo artistici) e sulla loro possibile confluenza nella categoria pratica e di pensiero dell'indipendenza. Cfr. almeno: A. Attisani, *Teatro come differenza* [1978], Essegi, Ravenna 1988; Id., *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Lexis, Torino 2018 (che, oltre a ricostruire in dettaglio gli eventi che saranno affrontati in questa sede, ripubblica in appendice alcuni testi dell'epoca).

⁶ Per un approfondimento si rimanda al catalogo dell'edizione del 1990 manifestazione (attualmente disponibile sul sito di Santarcangelo dei Teatri all'indirizzo web www.santarcangelofestival.com/editions/, ultimo accesso 10/01/2021) e alla correlata rassegna stampa (conservata, come i cataloghi, nell'archivio del Festival custodito presso la Biblioteca “A. Baldini” di Santarcangelo di Romagna). Oltre alle fonti bibliografiche di natura storico-critica il presente contributo si basa su una ricerca svolta su questo tipo di documenti, nonché su una serie di interviste realizzate con le persone che hanno lavorato al progetto – o anche che l'hanno frequentato – in quel periodo (fra cui l'allora direttore Antonio Attisani).

tico che stava a premessa della nascita del progetto. Infatti, l'ipotesi che s'intende testare in questa sede è di natura sensibilmente diversa dalle prospettive che si sono cristallizzate nel tempo sul passaggio fra anni Ottanta e Novanta: nella convinzione che risulti oggi necessario recuperare il portato di questo snodo storiografico potenzialmente determinante⁷, l'obiettivo è quello di verificare come esso non abbia rappresentato – a Santarcangelo come nella storia delle arti sceniche italiane – un punto d'arrivo, la fine del Novecento teatrale o del Nuovo Teatro in rapporto alla dimensione dell'impegno politico, quanto una sua sostanziale riconversione. È vero che verso la fine del millennio molto stava cambiando, le arti, la scena, la cultura, e pure il concetto e le pratiche dell'impegno politico: ma nei modi, non nel senso. Il che potrebbe contribuire fra l'altro a illuminare in maniera diversa l'emersione, di lì a poco, di nuove, inaspettate “ondate” dell'*engagement* (anche artistico), spesso “a caldo” (non) inquadrare in rapporto a una cesura netta con quanto accaduto in precedenza, come se fossero sorte all'improvviso da una *tabula rasa* difficilmente spiegabile da un punto di vista storico.

In questa sede si proverà a dimostrare la produttività di una simile ottica esaminando le prime esperienze di attivismo⁸ ascrivibili all'area del cyberpunk che fra anni Ottanta e Novanta approdano al Festival di Santarcangelo. Si tratta di tre *case studies* che non corrispondono però a singoli episodi, creazioni, performance, ma che fanno riferimento a veri e propri percorsi che si sviluppano, più o meno intrecciati, in relazione e in parallelo a una rassegna che in queste edizioni si pone sotto il nome di *Lavoro d'arte comune*, nell'intenzione di creare un ambiente di dialogo, di confronto, di scambio reciproco, atto ad accogliere artisti indipendenti e “liberi spettatori”, fondato su collaborazioni *in progress* di lunga durata⁹.

⁷ Gerardo Guccini è uno dei primi studiosi di spettacolo in Italia a porre la questione della “rimozione storiografica” degli anni Ottanta e della necessità di una loro diversa valorizzazione (cfr. *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», nn. 2-3, 2000, pp. 11-26); un punto di vista differente sul passaggio è condiviso anche in O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Firenze 1988.

⁸ Cfr. A. Milohnić, *Artivism*, in «Performance Research», vol. X, n. 2, 2005, pp. 47-58 (prima ed. in «Maska», vol. XX, nn. 1-2, 2005).

⁹ Molte delle iniziative inserite da A. Attisani nel suo piano per il triennio 1990-'92 del Festival nell'ottica di avviare un'attività teatrale permanente, oltre la rassegna estiva, purtroppo non saranno realizzate; tuttavia, questo tipo di sodalizi artistici e umani a lungo termine – anche con gruppi quali il

1. Giacomo Verde, dal tele-racconto all'arte ultrascenica

Il primo studio di caso vede al centro Giacomo Verde, artista che aveva avuto già modo di intercettare il Festival al tempo del grande movimento di rifondazione del teatro che nasce in Italia lungo gli anni Settanta, e che negli Ottanta stava procedendo a un altrettanto determinante ripensamento del proprio approccio fra arti performative e nuove tecnologie; la rassegna testimonia diverse tappe di questo percorso, fino ad accogliere nel 1993 la sua prima “oper'azione ultrascenica”¹⁰.

Teatro delle Albe o il Tam Teatromusica – rappresentano a posteriori l'esito concreto di quel *Lavoro d'arte comune* che s'intendeva instaurare a Santarcangelo.

¹⁰ Giacomo Verde, nelle edizioni dirette da Antonio Attisani (1989-1993), è presente fin dal primo anno, con due tele-racconti – *Hansel e Gretel TV*, che lo vede anche in veste di performer, e *Lieta il fine*, dalla *Sirenetta* di Andersen, interpretato da Vania Pucci – e una video-installazione intitolata *Telecat-tedra*, «dedicata a René Magritte»; nel 1991, nel quadro di un progetto intitolato *Casa del teleracconto*, coordinato insieme a Renzo Boldrini, costituito da un laboratorio e da una Antologica del tele-racconto, che comprende anche *InColore* (dalle *Cosmicomiche* di Calvino, creato, con la direzione di Verde, assieme a Lucio Diana e Adriana Zamboni per l'attrice di Teatro Settimo), *Proto-tipi* e il nuovo *Consumazione obbligatoria* (tratto da *Fantastica visione* di Giuliano Scabia, elaborato con il medesimo ensemble assieme a Vania Pucci, anche in scena con la Zamboni); nel '92 all'interno del progetto *Piazza Virtuale* e di un “laboratorio permanente sull'interazione” allestito all'Informagiovani della cittadina romagnola che coinvolgevano, fra gli altri, anche il gruppo di Decoder (per cui cfr. *infra* n. 31); e infine, nell'ultimo anno diretto dal critico, con *Saldi - oper'azione ultrascenica*, «sorta di svendita [...], per liberare i magazzini in preparazione di una nuova stagione», oltre i confini ormai stretti del teatro, allestita il 9 e 10 luglio 1993 in doppia replica alla Sangiovesa, storica osteria della cittadina, dove una serie di materiali di partenza – conferenze, frammenti di video e di performance dell'attivista, spezzoni di film, canzoni, letture – venivano messi a disposizione degli spettatori, che dovevano scegliere quali elementi includere nella performance e dunque in un certo senso crearla con il suo ideatore, dando vita a una discussione pubblica assieme ad alcuni ospiti fra cui figuravano per esempio Antonio Caronia o Marco Martinelli del Teatro delle Albe (la citazione proviene dalla scheda del lavoro reperibile fra i materiali di comunicazione della rassegna). Il concetto di arte “ultrascenica” – cioè «coperformativa», per dirla con Tatiana Bazzichelli – naturalmente è strettamente connesso a questa modalità di creazione di una «forma artistica che non è più rappresentazione, ma azione collettiva, un'“interfaccia attiva” di comunicazione che sposta il suo fulcro dal prodotto al processo, al fine di stimolare la messa in scena di pratiche collettive e interattive e orizzontali fra gli individui e fra questi e i mezzi di comunicazione» (il significato del titolo *Saldi*, in questo senso, non fa solo riferimento alla dimensione già menzionata della “svendita” ma anche all'ulteriore nesso con la pratica della saldatura, che Verde approfondirà in un'intervista rilasciata a Pietro Marchiori per la sua tesi all'Accademia di Brera nel 1994). Oltre alle fonti già citate legate al Festival di Santarcangelo, sul tele-racconto si rimanda più in generale al primo numero di *Connessioni Remote* dedicato nel 2020 a Giacomo Verde (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>, ultimo accesso 10/01/2021) e in particolare a: G. Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi* (ricostruzione del passaggio in questione dal punto di vista dell'artista, originariamente edito in AA.VV., *Arte Immateriale Arte Vivente*, Essegi, Ravenna 1994); A.A.V.V. *Dossier Teleracconto. Scritti di Giacomo Verde*, Giallo Mare *Minimal teatro*, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia (raccolta di scritti sul tele-racconto realizzata fra il

-Luglio 1993- SALDI - Santarcangelo di R. -
 operazione ultrascenica di e con Giacomo Verde
"OPERE DISPONIBILI"

TELERACCONTO : Narrazione con telecamera
 - "HeGTV" - ds Hansel e Gretel - (30')
 - "RI: immagini d'eco" persone musiche (45')

VIDEO : Opere di VideoArte
 - Gobrio casa sua (84-5') - Costurioni Abb. (84-10')
 - fine fine Millennio (84-87-10') - WDR mari (88-5')
 - Stati d'avvinco (90-3') - Volta de Volta (91-2') - Ombre
 Domestiche (91-7') - Estetica dolce (93-2')

CONFERENZE : Opinioni e Riflessioni
 - Arte Ultrascenica (15') - Proj. Teletarconto (con Video-20')
 - Nuova Cartografia del reale (15') - L'irrealta' della TV (20')
 - Proj. ANT.V. rus-H- (con video 10')

OPERAZIONI VISIVE : Giocando con la pittura
 - Opera d'Arte (con Video-15') - La paura della morte
 (con Video-10')

LETTURE : ds P.P. Pasolini
 ds "Petropio" (23') - ds "La Divina Mimesis" (14'08')

ASCOLTI : ds condividere
 - Officine Schwartz (3'34") - J. Hendrix (4'07") - L. Fossati (1'40")
 - Bands Magnaetica (5'07") - Mozart - Bach -

VISIONI : Rielaborazioni private ds
 - "Lo Rabbio" P.P. Pasolini (7') - "Tetsuo" S. Tsukamoto (6')
 - "Blade Runner" R. Scott (4')

Fig. 01. Programma manoscritto di G. Verde per l'evento **Saldi** a Santarcangelo 1993. Archivio G. Verde.

'91 e il '92 da G. Verde); A.M. Monteverdi, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde* (che fra l'altro ricostruendo proprio il passaggio in questione all'interno del percorso dell'attivista mette significativamente in relazione le sue precedenti esperienze nel quadro del teatro di strada, popolare e di gruppo e il successivo approdo alla sperimentazione in campo vi-deo/tecnologico); e inoltre A.M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004, pp. 319-353. Per la definizione di "arte ultrascenica" cfr. anche: T. Bazzichelli (a cura di), *Intervista a Giacomo Verde*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020; Ead., *Pratiche reali per corpi virtuali*, tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1998-'99, relatore: Prof. A. Abruzzese, pp. 183 sgg. (la citazione proviene da questa pagina; la tesi è poi stata in parte sviluppata nel volume *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006). Per approfondimenti sui singoli lavori menzionati si rinvia ai successivi rimandi bibliografici, che saranno condivisi man mano nel testo.



Fig. 02. G. Verde, *Saldi*, Santarcangelo 1993.

Tratta dalla tesi di Pietro Marchionni, Accademia BBAA Brera 1994. Archivio G. Verde.

È significativo che la prima presenza di Verde in queste edizioni della manifestazione si attesti già nel 1989, con il tele-racconto, che aveva debuttato soltanto l'anno prima nell'alveo di un progetto su *Hansel e Gretel* curato da Giallo Mare Minimal Teatro¹¹. «Nato per gioco», come dirà il suo ideatore, proprio a ridosso del prospettarsi di una significativa pausa creativa auto-imposta¹², non è soltanto una nuova «specie teatrale» che implica «un rapporto attivo con questo mondo non laterale» della tecnologia¹³, ma più ampiamente – come rifletterà Verde – «qualcosa di altro che sta[va] nascendo»¹⁴.

¹¹ Sul tele-racconto cfr. inoltre: R. Boldrini, *Giacomo Verde, attivista ultrascenico*, e V. Valentini, *La magia low tech dei Teleracconti di Giacomo Verde*, entrambi pubblicati in «93% – materiali per una politica non verbale», n. 17, giugno 2020 (*Omaggio a Giacomo Verde*), <https://novantatrepercento.it/> (ultimo accesso 10/01/2021).

¹² Così l'artista, nella sua ricostruzione del passaggio-chiave degli anni Ottanta, descrive il 1988, anno (e paragrafo) significativamente posti sotto l'egida di un "crollo teorico", proprio subito prima – anche nel testo – dell'invenzione del tele-racconto: «Sono stanchissimo. Mi dò al silenzio. Decido di non parlare-teorizzare-proporre opere per almeno due anni. Forse il teatro non fa per me»; G. Verde, *op. cit.*, p. 16.

¹³ A. Attisani, *La maschera elettronica*, in A.A. V.V. *Dossier Teleracconto, op. cit.*, p. 10. Uno dei tratti distintivi edizioni dei Festival dirette dal critico fra anni Ottanta e Novanta si rintraccia proprio nell'attenzione riservata ad artisti «di generazioni e orientamenti diversi, non uniti ma semmai vicini nel tentativo di riposizionare il teatro nell'universo dei media e di aggiornare il suo statuto linguistico affinché sia in grado di dialogare con il mondo di oggi» (A. Attisani, *Rivedere l'orizzonte*, introduzione alla XIX edizione, flyer, 1989); sull'argomento, declinato sia più nello specifico del percorso di G. Verde, sia più ampiamente in rapporto al mutamento delle arti sceniche in quel periodo, si rimanda inol-

L'idea era (apparentemente) molto semplice: un performer che narrava una storia, sia a voce, sia con dei piccoli oggetti d'uso quotidiano che, per «similitudine morfologica»¹⁵, l'andavano a rappresentare visivamente; una telecamera che riprendeva il “micro-teatro” di figura così inscenato dalle mani del contastorie; uno schermo che rimandava in diretta queste immagini. Le implicazioni (teoriche, ideologiche, pratiche, artistiche, tecnologiche, sociologiche) risultano decisamente meno più complesse: tutti i media coinvolti nell'azione venivano svelati nel loro funzionamento, dimostrando, riflette Anna Maria Monteverdi, «come è facile attraverso una telecamera far credere che le cose sono diverse da quelle che sono»; «lo spettatore è chiamato a intervenire con l'immaginazione a coprire lo scarto» fra l'oggetto che c'è in scena e quello che sta a rappresentare¹⁶; mentre – come constaterà anni dopo Valentina Valentini – al pubblico veniva inoltre posto il problema di cosa guardare, se l'azione del performer o le scene riproposte sul monitor¹⁷. In pratica, fin dal tele-racconto, anche a Santarcangelo, emerge chiaramente che

In riferimento al teatro, gli schermi e le tecnologie possono offrire alla scena nuovi spazi per l'immaginario, modificare i modi di percezione, permettere non solo la visione e l'esplorazione di un mondo, ma rendere consapevoli di poter partecipare al suo cambiamento (etico, sociale, politico)¹⁸.

2. Una “finestra sul futuro alla quale invitiamo tutti ad affacciarsi”¹⁹: i seminari di «Decoder»

Parallelamente i Festival di Attisani, fra il 1990 e il 1992, accolgono un'altra esperienza che da un certo punto di vista, nel medesimo giro d'anni, lavorava su fronti non così dissimili: una serie di seminari curati da «Decoder», rivista di riferimento del cyber-

tre alle riflessioni, pubblicate sempre su «Connessioni Remote», formulate da Michele Sambin di Tam Teatromusica, altro gruppo di riferimento per a Santarcangelo in quegli anni, presenza ricorrente al centro di una lunga collaborazione e fonte di scambi significativi che caratterizzarono la rassegna (cfr. F.D. D'Amico, M. Sambin, *Dell'arte ultrascenica: l'incontro tra Giacomo Verde e Tam Teatromusica + glossario ragionato*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, cit.).

¹⁴ G. Verde, *Premessa leggermente riflessiva*, in A.M. Monteverdi (a cura di), *op. cit.*, p. 3.

¹⁵ A.M. Monteverdi, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, cit., p. 3.

¹⁶ Ivi, pp. 2-3.

¹⁷ Cfr. V. Valentini, *op. cit.*

¹⁸ A.M. Monteverdi, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹ Gomma, *Sommario*, in «Decoder», n. 7, s.d. <1992?>, p. 452.

punk in Italia che, oggi come allora – rileva Tatiana Bazzichelli – «rende visibile il filo rosso che lega fra loro le culture cyber, underground, libertarie, di filosofia radicale» su quel crinale *fin de siècle*²⁰. La testata deve il proprio titolo a un film omonimo di Klaus Maech «sul rovesciamento degli strumenti di comunicazione»²¹; o, meglio, alla sua ricezione da parte di un collettivo milanese che aveva parallelamente iniziato a riflettere su temi affini, formatosi lungo gli anni Ottanta a partire da figure di diversa provenienza, che coltivavano collaborazioni strette con gli ambienti nuovi e storici dell'antagonismo, al tempo oggetto di una consistente stretta repressiva (fra gli altri, col Leoncavallo, il Cox 18, il Virus e non da ultima la Calusca di Primo Moroni)²².

«Decoder» significa “decodificare”, cioè, come testimonieranno anni dopo alcuni fondatori della rivista, Gomma e Raf Valvola, «fare uno sforzo per capire la fase del pre-

²⁰ T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali*, cit., p. 163. Sulla storia della rivista e più ampiamente sul contesto da cui si originò fra anni Ottanta e Novanta, cfr. inoltre, della stessa autrice: *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, in «La critica», 7 luglio 2001, <http://www.lacritica.net/bazzichelli2.htm>; *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, «Punto informatico», 27 luglio 2001 <https://www.punto-informatico.it/dellarte-del-cyberpunk-e-dellhacking/> (ultimo accesso 10/01/2021); *Networking*, cit. Sulla rivista cfr. inoltre: A. Caronia, *Inchiesta sul cyberpunk in Italia*, in «Virtual», n. 1, settembre 1993 (riedito online su Academia.edu: https://www.academia.edu/317000/Inchiesta_sul_cyberpunk_in_Italia_1_Digito_ergo_sum, ultimo accesso 10/01/2021); M. Philopat (M. Galliani), *I pirati dei navigli*, Bompiani, Milano 2017; e una video-intervista a Gomma (Ermanno Guarnieri) e Raf Valvola (Raffaele Scelsi), senza autore né data, intitolata *DECODER - Documentary on the Italian "Decoder Collective"*, disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mY2JfGTbZOU> (ultimo accesso 10/01/2021).

²¹ Gomma, in *ibid.*

²² Ricontrano la relazione determinante e piuttosto diretta con le figure, le esperienze e gli ambienti storici della contestazione, oltre agli stessi nn. di Decoder e a tutte le fonti appena menzionate (in particolare la video-intervista di Gomma e Raf Valvola, il libro di Philopat, gli studi di T. Bazzichelli), le riflessioni in merito formulate da A. Attisani, in particolare rispetto al ruolo di P. Moroni (anche rispetto al proprio percorso). Dall'altro lato, nel primo editoriale della rivista viene illuminato un aspetto diverso e complementare, che si può considerare parimenti alla base del progetto: la componente, altrettanto decisiva, di “reazione” al “riflusso al privato” che aveva caratterizzato varie esperienze dell'antagonismo, nello specifico con il riferimento – mediato dall'immagine del protagonista della *Mosca* di Cronenberg – alla «matrice del rivoluzionario, dello sperimentatore, dell'hippie e del punk, dell'hacker, del mutante che si scontra con l'impossibilità di poter mediare la sua corporea estrema radicalità con il mondo circostante e precipita nell'isolamento, negando al mondo stesso l'opportunità di poter conoscere la sua alta esperienza di vita e i suoi saperi»; invece, appunto, «la scommessa di Decoder è di ribaltare questo processo» (n. 1, maggio 1987, s.i.p.). Questo genere d'obiettivi peraltro si possono allineare con i propositi che animeranno negli anni seguenti il Festival di Santarcangelo, rispetto alla necessità – come testimonia sempre Attisani – di mettere in atto un'indagine sulle nuove forme della teatralità che andavano affiorando, anche fuori dallo stretto ambito delle arti performative convenzionalmente intese, fra anni Ottanta e Novanta (per cui cfr. *infra* n. 37).

sente che in quel periodo stavamo vivendo e, una volta capita, riuscire a rovesciarla»²³. Anzitutto ma non soltanto nel campo della comunicazione. Fatalmente, nel momento in cui, non solo in Italia, vengono messi a serio repentaglio i luoghi-chiave dell'antagonismo, si aprono nuovi spazi d'azione, del tutto inaspettatamente dischiusi proprio al cuore del progresso tecnologico, del tardo-capitalismo imperante, della società dello spettacolo: sono le “interzone” virtuali che fra anni Ottanta e Novanta annunciano l'avvento dell'era delle reti²⁴.



Fig. 03. Decoder: le copertine della rivista e il primo editoriale (1987)

I primi numeri di «Decoder» trattano, dal punto di vista storico, teorico, pratico di nuove tecnologie, di mercificazione, di musica, cinema, letteratura underground; usano forme di comunicazione non convenzionali, dai fumetti messi anche a servizio della narrazione storica a veri e propri tutorial *ante litteram*; mappano gli spazi e le iniziative al-

²³ La citazione proviene sempre dalla già citata video-intervista a Gomma e Raf Valvola.

²⁴ La connessione fra l'ondata di sgomberi che lungo gli anni Ottanta travolge i luoghi-chiave, vecchi e nuovi, dell'autonomia – non solo in Italia – e il parallelo investimento che i movimenti alternativi inaugurano sulle nuove tecnologie, soprattutto in termini di reti, sono testimoniati, oltre che nelle fonti già menzionate (anzitutto i reportage pubblicati sulla rivista «Decoder»), anche dalla rassegna stampa delle coeve edizioni del Festival di Santarcangelo: cfr. ad esempio, C. Branzaglia, *Centro sociale anni '90*, in «Linus», gennaio 1992, pp. 70-72 (ora in *Santarcangelo dei Teatri, Rassegna stampa. Stagione 1991/92 – XX Festival*, vol. IV, pp. 21-23).

ternative; si confrontano, tramite interviste, con altre riviste internazionali; illustrano i possibili usi alternativi dei dispositivi (dalla fotocopiatrice alla tv), a fini artistici e non solo; disegnano orizzonti inediti tanto per l'immaginario quanto per la politica, parlando di nuovi diritti e mettendo in connessione mondi lontani; veicolano, soprattutto, nuovi stimoli di pensiero all'incrocio fra cultura, media e società²⁵. È di tutto questo si parla anche a Santarcangelo: nel primo, doppio seminario tenuto da Shake-Decoder nel '91, che Antonio Caronia – invitato con un suo intervento – inserirà fra gli eventi-chiave del cyberpunk italiano; l'anno dopo con quello dedicato all'*Interazione*, fino al '92 con *Il gioco della comunicazione*. E tutto questo si sperimenta pure concretamente, in linea con l'approccio teorico-pratico che distingue il lavoro della rivista: arrivando a ospitare nel '91 la messa in opera di una delle prime reti internet libere italiane, laboratori permanenti sull'interattività, e l'anno dopo la prima televisione interattiva²⁶.

²⁵ Il primo numero della rivista risale al maggio 1987; seguono altri 11 fascicoli fino al 1998, a cadenza non sempre regolare ma all'incirca annuale, numerati in successione (anche nella paginazione). Gli indici sono consultabili sul sito della casa editrice Shake, fondata dal medesimo gruppo nell'88 (<http://www.shake.it/>); tutti i numeri sono disponibili in integrale alla pagina web <https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22ShaKe+edizioni%22>; il sito web della rivista, non più online, rimane comunque reperibile all'url <https://web.archive.org/web/20070702213803/http://www.decoder.it/archivio.php> (ultimo accesso 10/01/2021).

²⁶ Il gruppo, in parte già coinvolto nella rassegna fin dal 1989 – edizione in cui alcuni suoi componenti figurano nella squadra tecnica –, approda al Festival nel 1990 con due seminari. L'uno è dedicato ai graffiti, vede un'introduzione di Gomma, una discussione libera fra i writers invitati e gli spettatori, e si conclude con la visione di una serie di diapositive sull'argomento; l'altro, incentrato sul cyberpunk, declina il fenomeno tramite tre interventi: in campo letterario, con Antonio Caronia, dal punto di vista storico, con Primo Moroni, e nell'ottica delle «determinazioni e contaminazioni controculturali» del fenomeno con di Raf Valvola, per chiudersi con un video-documentario sulla scena underground tedesca (ma le cronache legano alla giornata anche la presentazione della prima antologia italiana sul cyberpunk, curata per Shake dallo stesso Scelsi). Questi i temi del seminario dell'anno successivo, intitolato *Inter-azione: Interattività, interazione e nuovi media, Interazione nei programmi di ricerca delle realtà virtuali, Interattività, teatro e media, La contaminazione e la trasgressione nelle forme d'arte e comunicative, Politica della comunicazione*, sessioni rispettivamente curate da S: Vanasco (Van Gogh TV), Shake Decoder, D. De Kerckhove (al tempo della formalizzazione della sua ipotesi neuro-culturale “dall'alfabeto a internet” incentrata sulla nascita della scrittura e del teatro nella Grecia Classica), T. Tozzi, K. Maech (che presenterà la sua nuova opera su W. Borroughs); ma nella scheda di presentazione dell'iniziativa significativamente si parla già della necessità di sviluppare delle attività in relazione alle esigenze del Festival, quali l'apertura di uno spazio dedicato al teatro indipendente sulla rete Cybernet e «un laboratorio permanente di applicazioni, dimostrazioni e alfabetizzazione con gli strumenti tecnologici». Il collettivo torna anche nell'edizione del '92 con il seminario *Il gioco della comunicazione*, pensato appunto per concretizzare quest'ultima ipotesi di lavoro (con interventi di K. Hoffmann, P. Glaser, M. Hentz), e il progetto *Piazza Virtuale* di Van Gogh TV, condiviso anche con Giacomo Verde (per cui cfr. *infra* n. 31). Tutte le informazioni e le citazioni pro-

Di più: la vicenda di Shake-Decoder al Festival trascende i confini degli eventi organizzati dal gruppo, della sua stessa presenza alla manifestazione, degli argomenti affrontati nei suoi seminari, delle sperimentazioni mirate a provare le potenzialità di una tecnologia alla portata di chiunque. Va decisamente oltre. Come accadeva in vari altri casi alla rassegna romagnola in questo periodo.

3. “Cambiare per sopravvivere”: l'arrivo e l'insediamento dei Mutoid

Il numero 5 di «Decoder» ospita un'intervista a un collettivo di «meccanici artisti e artisti meccanici» basato in Gran Bretagna ma attivo in tutta Europa che «per mezzo della mutazione costante cambiano l'ambiente in cui vivono»²⁷. Costruiscono enormi sculture e macchine partendo da materiali di recupero; organizzano incredibili feste e show in spazi residuali, che occupano temporaneamente per poi spostarsi altrove; vedono nel cambiamento l'unica possibilità di sopravvivenza. Sono la Mutoid Waste Company, che il gruppo di «Decoder» proporrà subito di ospitare al Festival di Santarcangelo²⁸. Arriveranno, come la rivista, nell'edizione del 1990, la prima intitolata al *Lavoro d'arte comune*, in cui figura anche la presentazione della prima antologia cyberpunk italiana.

I Mutoid si accampano sulle rive del Marecchia, il fiume che lambisce la cittadina romagnola. Costruiscono nuove sculture e mezzi, preparano la performance itinerante che debutterà alla rassegna. Arrivano in paese con una parata straordinaria, che colpirà moltissimo spettatori e cittadini, poi tornano al loro insediamento, invitando la popolazione a

vengono dai cataloghi del Festival di Santarcangelo 1990, 1991, 1992; per ulteriori approfondimenti si rimanda anche alle correlate rassegne stampa, in cui si trovano resoconti dettagliati degli incontri, cfr. in particolare: R. Giannini, *Dalla metropoli al villaggio globale*, in «La Gazzetta di Rimini», 28 luglio 1990; M. Palladini, *Cyberpunk, nuovi nemici del potere*, in «Il Centro», 31 luglio 1990; A. Piccinini, *Senza tregua nel cyberspazio*, in «il manifesto», 31 luglio 1990; A. Caronia, *I cowboy del computer*, in «Europeo», 4 agosto 1990 (tutti raccolti in *Rassegna stampa 1990 – Santarcangelo dei Teatri d'Europa – Lavoro d'arte comune*, vol. II, rispettivamente alle pp. 366, 386-387, 406-409); si segnala la rassegna stampa dell'edizione del '91 è risultata irreperibile nell'archivio del Festival.

²⁷ Mutoid: intervista alla Mutoid Waste Company (Londra, Berlino, Amsterdam), in Alberto, Leo, Michele, Monica (a cura di), *Macchine mutanti*, in «Decoder», n. 5, <1989>, p. 344.

²⁸ Sui Mutoid è stato pubblicato di recente un volume, in cui si ricostruisce la storia del gruppo: Rete Zora, *Mutate or Die. In viaggio con la Mutoid Waste Company*, Agenzia X, s.l. 2020 (per l'arrivo del collettivo a Santarcangelo cfr. pp. 55 sgg., nonché l'intervista a Philopat e Strapper posta a conclusione del libro, pp. 198 sgg.); il titolo del presente paragrafo traduce quello del testo in questione, negli anni utilizzato a più riprese come motto del gruppo.

seguirli in una festa spettacolare che durerà tutta la notte. Intanto, il collettivo di «Decoder» trasmetterà le immagini dello show su degli schermi posizionati in centro, pare “approfittando dell'ospitalità” inconsapevole di alcune reti tv private²⁹. In quell'anno, segnato dalla rimozione obbligata di quello che per lungo tempo aveva rappresentato simbolicamente e concretamente il centro della manifestazione, la piazza principale di Santarcangelo, si profila un modo del tutto nuovo di abitare lo spazio pubblico, reale e virtuale.



**Fig. 04. I seminari di «Decoder» e le performance dei Mutoid a Santarcangelo, catalogo del Festival (1991)
Immagine e grafica: Andrea Succi**

Non è un caso – come rifletterà decenni dopo Attisani – se i Mutoid saranno in un certo senso i primi a riuscire a impiantare un'attività autenticamente permanente del Festival in città: la storia dello “stato libero di Mutonia”, come si chiamava all'epoca, inizia già poco dopo la conclusione della rassegna nel 1990, proprio lì dove il gruppo era originariamente ospitato, e culminerà nel 2013, quando di fronte alla causa intentata da un vicino, a un'ordinanza di demolizione e al rischio di sgombero, dopo una serie di petizio-

²⁹ *Ibidem*; M. Philopat, *op. cit.*; e, per i resoconti delle performance, Rassegna stampa 1990 – Santarcangelo dei Teatri d'Europa – Lavoro d'arte comune, vol. II, cit., pp. 323 sgg.

ni, ricorsi e appelli che s'irradiano da Santarcangelo a livello nazionale e internazionale, lo Stato, le sovrintendenze e il paese riconosceranno il valore di Mutonia come un bene pubblico da preservare³⁰.

4. *Things can be different. Conclusioni (in vista di nuovi inizi)*

I case studies qui succintamente illustrati vanno a convergere, non solo concretamente in un significativo esito condiviso intorno all'esperienza di *Piazza virtuale* nel '92, che riunisce varie di queste figure in un progetto unitario; o, più idealmente, nell'ottica degli specifici sviluppi individuali dei rispettivi percorsi che lasciano traccia a Santarcangelo negli anni successivi (il *fringe* organizzato già nel '91 a Mutonia e le ricorrenti presenze successive del collettivo al Festival, la sperimentazione di una delle prime reti web libere italiane per «Decoder», l'*oper'azione* di *Saldi* per Giacomo Verde)³¹; oppure ancora, dal punto

³⁰ Cfr. F. Bini (a cura di), *Antonio Attisani, i Mutoid, il cyberpunk italiano* [intervista], in «Altre Velocità», 2013, <https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/24/santarcangelo1214/42/2013/152/conversazioni/698/antonio-attisani-i-mutoid-il-cyberpunk-italiano.html> (ultimo accesso 10/01/2021). Per le testimonianze relative al processo di insediamento della comunità a Santarcangelo, cfr.: D. Ronchi, *Gli artisti girovaghi scoprono Santarcangelo. E vogliono restare*, in «Il Messaggero», 20 agosto 1990; R. De Nicolò, *Siamo Mutoidi viviamo in Italia*, in «King», n. 33, novembre 1990, pp. 100-106; F. Fattori, *La culla delle mutazioni*, in «Il resto del Carlino – Rimini», 10 novembre 1990 (ora tutti in *Rassegna stampa 1990 – Santarcangelo dei Teatri d'Europa – Lavoro d'arte comune*, vol. II, cit., p. 417, 443-449); e, inoltre, le fonti che ricostruiscono complessivamente la vicenda: Rete Zora, *op. cit.*, pp. 143 sgg.; A. Attisani, *Atto secondo*, cit., pp. 179 sgg. (i due volumi contribuiscono anche a evidenziare il ruolo svolto nell'ottenimento della concessione all'utilizzo – prima solo per la rassegna e poi più stabilmente – dell'originaria location che ospiterà i Mutoid, da parte di Cristina Garattoni, allora Sindaca del paese e Presidente del Consorzio che gestiva la manifestazione); sui fatti del 2013 esiste anche un documentario realizzato da Zimmer Frei, prodotto dal Festival in collaborazione con la Regione: cfr. <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=248> (dalla pagina web è possibile visionare il film on demand su Vimeo, ultimo accesso 10/01/2021).

³¹ I tre percorsi al Festival si delineano inizialmente in maniera autonoma, nel quadro di eventi specifici e individuali: i tele-racconti di Giacomo Verde nel 1989, i primi seminari di «Decoder» e l'arrivo dei Mutoid nel '90; vanno progressivamente a convergere dall'anno successivo – quando il catalogo della manifestazione li presenta uno dopo l'altro, a formare quasi una sezione a parte – e poi, appunto, in maniera effettiva e concreta nel '92, con il progetto *Piazza Virtuale*. L'iniziativa, curata da Van Gogh TV, canale televisivo di Ponton Media Lab fondato ad Amburgo a metà degli anni Ottanta, viene attivata in occasione di Documenta IX e consiste nella realizzazione di una tv interattiva che trasmette via satellite da Kassel in collegamento con una serie di Piazzette disseminate in tutto il globo, fra cui una a Santarcangelo di Romagna (e un'altra al C.S. Conchetta di Milano), con la collaborazione sia di «Decoder», sia di G. Verde (ma T. Bazzichelli aggiunge inoltre il ruolo del collettivo Pigreca, cfr. *Pratiche reali per corpi virtuali*, *op. cit.*, p. 189). Il dispositivo consentiva la permanenza di massimo 20 persone in diretta, non solo da tali stazioni ma anche a tutti gli utenti che ne avessero desiderio e possibilità, che, collegandosi via modem, fax o telefono, avevano a disposizione uno spazio-tempo di alcuni minuti all'interno del quale potevano intervenire attivamente chattando, creando testi o disegni, componendo musica an-

di vista teorico, nell'orizzonte concettuale disegnato dalla questione dell'*inter'azione*, per dirla con una formula propria del tecno-artivista³²; o, infine, nella matrice comune che si compone in rapporto a quegli spazi-chiave per la rigenerazione dell'arte, della cultura, della società e della politica che furono i centri sociali fra anni Ottanta e Novanta³³.

che collettivamente. Per l'epoca, si trattava di un esperimento eccezionale, come testimoniano anche i giornali italiani (per cui cfr. la già citata rassegna stampa del Festival del 1992, ad es. gli articoli di S. Talenti sul «Tempo» o di W. Rauhe sul «Sole 24ore»). Come in altre esperienze di questo genere, sviluppate nello stesso periodo «Piazza was about saying “Here, if you use this, things can be different”» (K. Dudesek, fra i co-fondatori dell'iniziativa, cit. in J. Marshall, *The Medium is the Mission*, in «Wired», n. 105, January 1993, <https://www.wired.com/1993/05/medium-mission/>; da questa citazione viene il titolo del presente paragrafo). Alcuni esiti del progetto sono tuttora visibili online sul sito che archivia il lavoro di Ponton Media Lab all'url <https://scarabaeus.org/www.ponton.de/index.html#entry> (in particolare, l'esperienza di Piazza Virtuale è reperibile al link https://scarabaeus.org/www.ponton.de/archive/piazza_tv.html); così come sulle pagine web di Van Gogh TV (compreso un video dedicato alla “piazzetta” installata a Santarcangelo: http://vangoghtv.hs-mainz.de/?page_id=961&lang=en); ulteriori testimonianze dell'esperienza, anche in video, sono reperibili sul sito di Gomma: <http://www.gomma.tv/gomma-tv-index/index.html> (ultimo accesso 10/01/2021). Su *Piazza Virtuale*, anche a Santarcangelo, cfr. più ampiamente: T. Bazzichelli, *Networking*, cit., pp. 111 sgg.; E. Kac, *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, pp. 77 sgg.

³² Cfr. G. Verde, *Riflessione soggettiva sull'interazione* [2004], in A. Balzola, A.M. Monteverdi (a cura di), *Estetiche delle arti tecnologiche*, in *lis.*, op. cit., pp. 562-563, ora riedito online in «Mimesis Journal», vol. IX, n. 1, 2020, <https://journals.openedition.org/mimesis/1938> (ultimo accesso 10/01/2020); e inoltre, fra l'opera dell'artista e un più ampio orizzonte applicativo del concetto, T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali*, cit.; sul tema cfr. più in generale: Ead., *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, cit.; L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano 2003, pp. 164 sgg.; A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 47 sgg.

³³ Sia A. Attisani, sia A. M. Monteverdi, nel contesto delle conversazioni realizzate con chi scrive nel quadro del presente studio, hanno sottolineato la centralità – per le figure ed esperienze citate, nonché per i loro incroci – della frequentazione di alcuni centri sociali milanesi (su tutti, il Cox 18 di Via Conchetta), fattore-chiave all'interno della vicenda che stiamo raccontando e più in generale della storia del teatro italiano di fine millennio, non ancora indagato complessivamente in profondità in ambito storico-teatrale (se non per i riferimenti espressi da alcuni gruppi dei Teatri 90 – per cui cfr. *infra* n. 36 – e alcuni lavori di interesse pubblicati fra il 2006 e il 2014 su «Teatro e Storia», in particolare nei nn. 27, 28, 32 – sul Santa Marta – e sui nn. 34-35 con un'inchiesta sul Valle Occupato). Se la conoscenza fra A. Attisani e G. Verde risale anche a fasi precedenti, comunque si rifrange anche in questo tipo di contesti; mentre il contatto con il gruppo di «Decoder» – favorito anche dalla prossimità dello spazio in cui operava la redazione al luogo di abitazione del critico, all'interno del medesimo stabile – matura proprio all'interno del fermento artistico, sociale, culturale, politico che si sprigionava intorno a questi spazi nella Milano degli anni Ottanta. Si segnala qui un altro punto di convergenza possibile fra le esperienze in questione, sempre dal punto di vista “genealogico”, finora rimasto implicito: la figura di A. Caronia, identificata come interlocutore importante sia per il percorso di G. Verde, sia com'è noto nella vicenda del cyberpunk italiano, sia per il lavoro di A. Attisani negli anni Ottanta (per cui cfr. op. cit.), sia più in generale per alcune esperienze teatrali del periodo, con cui si andavano sviluppando anche vere e proprie collaborazioni “sul campo” con l'organizzazione di progetti e rassegne (per esempio con il Teatro delle Albe: a M. Martinelli ed E. Montanari devo un'altra importante testimonianza diretta ai fini della presente ricerca).



**Fig. 05. Teatro per bande e predatori solitari, manifesto del Festival di Santarcangelo (1992)
Immagine e grafica: Andrea Succi**

Il disinnesco, l'appropriazione, il riassettaggio *a fini diversi* degli elementi propri della civiltà industriale – in una parola, l'*hacking*, fuori da ogni specialismo informatico, come s'iniziava a scoprire in quel momento – si rivelano essere i criteri alla base di una nuova forma possibile di impegno politico: nell'idea – proprio quando s'inaspriva la stretta internazionale sugli avamposti storici dell'antagonismo e si mettevano in campo le prime ipotesi normative di controllo dell'era delle reti – di una tecnologia libera, accessibile, partecipata, alla portata di tutti, che ribaltava completamente il “No future” urlato

dal punk nel ben più propulsivo “Do it your self”, proclamando, non che non esiste un domani, ma che ci sarà soltanto se ce lo si costruisce assieme, da sé³⁴.

«Il cyberpunk», rifletteva all'epoca Antonio Caronia, «non è un movimento, ma un'attitudine: un nuovo modo di vedere il mondo, e anche un nuovo stile di vita»³⁵. E così fu, tant'è che l'impostazione “per reti” degli spazi alternativi in Italia, la loro propensione per l'*engagement* artistico e musicale, oltre che politico, il pionieristico utilizzo dei mezzi messi a disposizione dal digitale e dal web, filtrano per vie dirette – seppur storiograficamente ancora in parte sommerse – alle stagioni successive. Della rivolta, dell'innovazione sociale, e anche dell'arte.

Saranno infatti questi parte dei riferimenti-chiave per alcune delle nuove generazioni teatrali i cui protagonisti a ogni estate si riversavano a Santarcangelo, e molti di loro ne ricordano l'impatto: di quell'immaginario letterario, visivo, cinematografico così diverso e nuovo che s'andava nominando cyberpunk; del rapporto diretto e sovversivo coi dispositivi tecnologici e mediatici; dello schiudersi di un pensiero democratico completamente diverso all'incrocio fra l'arte, la società e la politica. Di lì a poco sarà la forza propulsiva dei

³⁴ Cfr. *Conversazione con Strapper e Philopat*, in Rete Zora, *op. cit.*, pp. 190-193.

³⁵ A. Caronia, *op. cit.* A questo punto, sulla linea di quanto suggerito dalle fonti stesse, è necessaria una chiarificazione di natura concettuale sul termine di cyberpunk. Il fenomeno, com'è noto, ha origini letterarie a indicare una nuova corrente di science fiction sorta intorno alla metà degli anni Ottanta; ma – come spiega il gruppo di «Decoder» sul n. 5 della rivista (cit.) – in quel contesto «sta a denotare un reale cambiamento [...] in corso [...] in Italia» (Raf Valvola, *Rete informatica alternativa*, p. 265). In particolare, si provvedeva poi a specificare la questione scomponendo il neologismo: da un lato interpretando il prefisso “cyber” rispetto alla «capacità dei nuovi soggetti di saper usare, dopo esserne stati irretiti per decenni, la più alta tecnologia»; e, dall'altro lato, distinguendo il termine “punk” dall'accezione storica e più corrente, in maniera da «indicare qualsiasi fenomeno sociale (esistenziale e di resistenza) che riesce a mantenere la propria alterità [...], sapendosi peraltro radicare almeno a livello esistenziale, e a confrontarsi in termini di non mediazione nei confronti del resto della società» (una interessante “proporzione” formulata da B. Sterling a legare e separare i due concetti è riportata sulla pagina di Decoder all'interno del catalogo dell'edizione 1990 del Festival di Santarcangelo). Più avanti, in un altro editoriale, si rifletterà che un simile approccio aveva contribuito «a far sì che, in Italia, chi parla di cyberpunk deve necessariamente far riferimento a situazioni di movimento, trasgressive o, comunque, non integrabili immediatamente al sistema della moda o della “tendenza”» (Gomma, *Burn Baby Burn, Sommario*, in «Decoder», n. 6, s.d. <1991?>, p. 356). Riepilogando, come si riassume sul catalogo della rassegna appena citato, con la formula di cyberpunk in un simile quadro si faceva ampiamente riferimento a una serie di stimoli di diversa natura e provenienza che avevano «dato alimento immaginativo a pratiche antagoniste già in atto»; ed è questa l'accezione con cui il termine viene utilizzato anche nel contesto del presente saggio.

Teatri 90³⁶, molti dei quali sorti proprio in Romagna e spesso salutati come una nuova, inaspettata “ondata” della scena italiana della sperimentazione, a dimostrare nei fatti cos'avrebbe potuto fare un simile approccio, una volta rideclinato anche in contesto teatrale.

Del resto si situava proprio qui l'obiettivo di fondo e primo della direzione artistica del Festival a cavallo fra anni Ottanta e Novanta: provare a testare, studiare, comprendere collettivamente i nuovi, possibili aspetti e forme della teatralità, che non venivano concepiti in contrasto con il parallelo avvento degli inediti paradigmi socio-antropologici e tecno-mediali, ma al centro di un processo di rimediazione che – pur situandosi spesso al di fuori dei confini dello spettacolo inteso in senso convenzionale, ma continuando sempre a nutrire gli orizzonti di un'idea di teatro incentrata sulla relazione attore-spettatore – ha scandito fin dalle origini l'intera storia delle arti performative³⁷. E continuava ad ampliarli, a metterli in discussione, a rilanciarli anche nel periodo e nei territori che abbiamo esaminato.

Riferimenti bibliografici

Bologna marzo 1977...fatti nostri..., Bertani, Verona 1977.

La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del Teatro in Piazza, luglio 1978, Cappelli, Bologna, 1979.

Ma l'amor mio non muore: Origini, documenti, strategie della cultura alternativa e dell'underground in Italia, Arcana, Roma 1971.

A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Mucchi, Modena 1987.

³⁶ Cfr. almeno: S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millennio [2000]*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2016; R.M. Molinari, C. Ventrucci, *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000; V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2016*, Bulzoni, Roma 2015 (insieme al correlato sito web che raccoglie numerosi documenti sull'argomento: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>, ultimo accesso 10/01/2020).

³⁷ Devo tale riflessione alla conversazione con A. Attisani realizzata per il presente studio, da cui è emerso con chiarezza il senso complessivo delle differenti aperture tentate a Santarcangelo durante la sua seconda direzione artistica fra l'89 e il '93. Per una prospettiva sul ripensamento del teatro in relazione alla storia del linguaggio e delle tecnologie della comunicazione cfr., oltre al classico Rimediato di D.J. Bolter e R. Grusin (che non si sofferma sull'ambito dello spettacolo dal vivo): F. Chapple, C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, New York-Amsterdam 2007; D. De Kerckhove, *Dall'alfabeto a internet*, Mimesis, Milano 2008; F. Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012; L. Gemini, *op. cit.*

- A. Attisani, *Teatro come differenza*, Essegi, Ravenna 1988 (prima ed. 1978).
- A. Attisani, *La maschera elettronica*, in A.A. V.V., *Dossier Teleracconto. Scritti di Giacomo Verde*, *Giallo Mare Minimal teatro*, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia [1991- '92], in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- A. Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Lexis, Torino 2018.
- N. Ballestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997.
- T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali*, tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1998-'99.
- T. Bazzichelli, *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, in «La critica», 7 luglio 2001.
- T. Bazzichelli, *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, in «Punto informatico», 27 luglio 2001.
- T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006.
- T. Bazzichelli (a cura di), *Intervista a Giacomo Verde*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- F. Berardi e E. Guarneri (a cura di), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milano, Shake, 2007 (prima ed. 1976).
- S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Castelvecchi, Roma 1997.
- S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Gli autonomi: le storie, le lotte, le teorie*, 3 voll., DeriveApprodi, Roma 2007-2008.
- F. Bini (a cura di), *Antonio Attisani, i Mutoid, il cyberpunk italiano*, in «Altre Velocità», 2013.
- R. Boldrini, *Giacomo Verde, attivista ultrascenico*, in «93% – materiali per una politica non verbale», n. 17, giugno 2020 (*Omaggio a Giacomo Verde*).
- J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi media e nuovi*, Guerini, Milano 2002 (*Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000)
- A. Caronia, *Inchiesta sul cyberpunk in Italia*, in «Virtual», n. 1, settembre 1993.
- F. Chapple, C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, New York-Amsterdam 2007.

- S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millennio*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2016 (prima ed. 2000).
- F.D. D'Amico, M. Sambin, *Dell'arte ultrascenica: l'incontro tra Giacomo Verde e Tam Teatromusica + glossario ragionato*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- D. De Kerckhove, *Dall'alfabeto a internet*, Mimesis, Milano 2008.
- M. De Marinis, *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 367-386 (prima ed. 2010).
- F. Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012.
- E. Di Nallo, *Indiani in città*, Cappelli, Bologna 1977.
- R. Ferraresi, *I "laboratori del nuovo" nella cultura italiana del Novecento: dalla ricostruzione alla contestazione, oltre*, in C. Carlini, M. Gallina, O. Ponte di Pino (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 58-67.
- R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Accademia, Torino 2019.
- L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano 2003.
- R. Giannini, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza a Santarcangelo*, Sapiognoli, Torriana 1993.
- K. Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Genova 1997.
- M. Galliani (Philopat), *I pirati dei navigli*, Bompiani, Milano 2017.
- E. Guarnieri (Gomma), *Burn Baby Burn, Sommario*, in «Decoder», n. 6, s.d. <1991?>, p. 356.
- E. Guarnieri (Gomma), *Sommario*, in «Decoder», n. 7, s.d. <1992?>, p. 452.
- G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», nn. 2-3, 2000 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 11-26.
- E. Kac, *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
- A. Mannocchi, *Così ho amato Santarcangelo. Storie, fatti e personaggi degli ultimi settant'anni di vita cittadina*, con F. Semprini, Pazzini s.l. <Villa Verucchio>, 2019.

- D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, ombrecorte, Verona 2014.
- J. Marshall, *The Medium is the Mission*, in «Wired», n. 105, January 1993.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Performance Research», vol. X, n. 2, 2005, pp. 47-58.
- R.M. Molinari, C. Ventrucchi, *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000.
- A.M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004, pp. 319-353.
- A.M. Monteverdi (a cura di), *Dossier Teleracconto. Scritti di Giacomo Verde, Giallo Mare Minimal teatro, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia [1991-'92]*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- A.M. Monteverdi, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Marsilio, Venezia 2003.
- O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Firenze 1988.
- Rete Zora, *Mutate or Die. In viaggio con la Mutoid Waste Company*, Agenzia X, s.l. 2020
- C. Salaris, *Il movimento del settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, AAA edizioni, Bertiole 1997.
- R. Scelsi (Raf Valvola), *Rete informatica alternativa*, in «Decoder», n. 5, s.d. <1991?>, p. 265.
- R. Scelsi (a cura di), *Cyberpunk. Antologia di scritti politici*, Shake, Milano 1990.
- M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996.
- F. Taviani, *Inverno italiano [1984]*, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 90-104.
- V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2016*, Bulzoni, Roma 2015.
- V. Valentini, *La magia low tech dei Teleracconti di Giacomo Verde*, in «93% – materiali per una politica non verbale», n. 17, giugno 2020 (*Omaggio a Giacomo Verde*).
- M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus 2015.

- G. Verde, *Premessa leggermente riflessiva*, in A.M. Monteverdi (a cura di), *Dossier Tele-racconto. Scritti di Giacomo Verde, Giallo Mare Minimal teatro, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia* [1991-'92], in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- G. Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020 (prima ed. 1994).
- G. Verde, *Riflessione soggettiva sull'interazione*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi (a cura di), *Estetiche delle arti tecnologiche*, in *lis., Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004, pp. 562-563.
- E. Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», vol. XXI, n. 28, 2007, pp. 235-269.

Sitografia

- <https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/24/santarcangelo-1214/42/2013/152/conversazioni/698/antonio-attisani-i-mutoid-il-cyberpunk-italiano.html> (consultato il 10/01/2021)
- <http://www.gomma.tv/gomma-tv-index/index.html> (consultato il 10/01/2021)
- <https://journals.openedition.org/mimesis/> (consultato il 10/01/2021)
- <https://novantatrepercento.it/> (consultato il 10/01/2021)
- <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioremote/issue/view/1557> (consultato il 10/01/2021)
- www.santarcangelofestival.com/editions/ (consultato il 10/01/2021)
- <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com> (consultato il 10/01/2021)
- https://scarabaeus.org/www.ponton.de/archive/piazza_tv.html (consultato il 10/01/2021)
- <http://www.shake.it/> (consultato il 10/01/2021)
- http://vangoghtv.hs-mainz.de/?page_id=961&lang=en (consultato il 10/01/2021)
- <https://web.archive.org/web/20070702213803/http://www.decoder.it/archivio.php> (consultato il 10/01/2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=mY2JfGTbZOU> (consultato il 10/01/2021)

Biografia dell'autore /Author's biography

Roberta Ferraresi (1983) è docente a contratto di Forme e linguaggi del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Urbino "Carlo Bo". Lavora dal 2010 al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove ha svolto il dottorato (2010-14), è stata per tre anni assegnista (2016-19), è membro della redazione della rivista «Culture Teatrali» e insegna Alfabetizzazione teatrale. I suoi temi di ricerca riguardano la storiografia dello spettacolo, le pulsioni al ripensamento del teatro nella storia e nel presente, la scena novecentesca e contemporanea. Al di fuori del contesto accademico coltiva un'operatività attiva nel sistema teatrale italiano: in campo critico, della comunicazione e in qualità di consulente in ambito politico-culturale.

Roberta Ferraresi (1983) teaches Forms and Languages of Theatre and Performance at the University of Urbino "Carlo Bo". She works since 2010 at the Department of the Arts of Bologna University, where she teaches Theatre Literacy, has been post-doc research fellow (2016-19) and took her Phd in 2014. Research themes: theatre historiography, processes of rethinking theatre in the past and in the present, the twentieth-century and contemporary scene. Besides the academic work, she's involved in theatre criticism, communication, and in cultural policies as advisor in the field of live arts.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Sezione V

Artivismo Digitale e Net Art

Non più arte, solo vita. 4.0. Dall'attivismo simulativo alle tattiche di soppiantamento nella rete¹

Laura Baigorri

Universidad de Barcelona

Abstract

I progetti artistici di natura attivista che trovano esecuzione su internet sono solitamente simulatori, fanno appello fondamentalmente alla riflessione e modificano poco o nulla della vita delle persone interessate. Sebbene ci siano anche alcune proposte attiviste che sono riuscite a intervenire sulla realtà e a cambiare i fatti, a volte grazie alle potenzialità comunicative della rete, altre perché il contesto dell'arte ha fermato i colpi... ma questa posizione richiede un equilibrio che è sempre più difficile da mantenere. Quali sono i vantaggi e gli svantaggi dello sviluppo di progetti attivisti nel campo dell'arte? Questo testo solleva una riflessione su questa questione attraverso l'analisi dei lavori paradigmatici dei primi collettivi artistici attivisti che utilizzarono internet alla fine degli anni Novanta: Critical Art Ensemble (CAE) con *Flesh Machine* e *Free Range Grains*, EDT. The Electronic Disturbance Theatre con *Swarm*, rtmark con *Voteauction*, 01.org (Franco e Eva Mattes) con *Nikeground*, Etoy.com con *Toy war*.

Parole chiave

Attivismo; strategie di simulazione; strategie di soppiantamento; arte = vita; efficacia; impatto sociale.

¹ Traduzione italiana, a cura di Vincenzo Sansone, dell'articolo di Laura Baigorri, *No más arte, sólo vida. 4.0. Del activismo simulatorio a las tácticas de suplantación en la Red*, 2006. Gentile concessione dell'autrice.

Già a partire dagli anni Settanta, quando si introdusse lo slogan *arte = vita*, chi utilizzava il video in modo alternativo viveva la propria vita culturale, sociale e politica senza stabilire barriere o distinzioni; artisti e attivisti non erano solo strettamente imparentati, ma spesso *erano la stessa persona*.

Oggi giorno, questa situazione trova la sua corrispondenza su internet: di tanto in tanto si fanno distinzioni tra artisti e attivisti, ma sono molti i casi di artisti le cui proposte derivano dalla denuncia -culturale, sociale e politica- con lo scopo di tentare di affermare la funzione sociale dell'arte. Ancora una volta quindi, artista e attivista coincidono nella stessa persona, in questo caso *l'attivista*. La rete, infatti, è sempre stata presentata come "il miglior scenario possibile" per esercitare la critica sociale dal punto di vista dell'arte.

Nel 1920 Breton affermava: «Dada è uno stato d'animo». Nel 1970, e dal punto di vista del video, Nam June Paik sottolineava: «Fluxus è uno stile di vita, non un concetto artistico». Ebbene, nel XXI secolo, il motto del collettivo tedesco Chaos Computer Club è: «Essere un hacker non è una questione tecnica. È uno stile di vita» (*hacking = vita*).

Non sorprende dunque che oggi sia difficile stabilire differenze nette tra la pratica dell'arte e l'attivismo puro, né che dalla rete si accettino con normalità tutti i tipi di incroci e ibridazioni, che dissolvono i confini tra metodi, discipline, specialità... tra le tante sfaccettature di *una singola vita*.

Al fine di stabilire quali sono i limiti e i loro presunti successi e svantaggi, vedremo adesso *gli esempi paradigmatici* di diverse strategie di simulazione e soppiantamento messe in atto dagli artisti. Alcuni progetti sono stati esplicitamente collocati nel contesto dell'arte mentre per altri si è preferito distaccarsene *a priori*.

Strategie di simulazione nel contesto dell'arte

Partiamo da un classico, che potremmo definire come progetto attivante. Nel 1994, il collettivo Critical Art Ensemble (CAE) introdusse per la prima volta il modello Disobbedienza Civile Elettronica, sviluppando la strategia della minaccia simbolica basata sul blocco o sul sit-in virtuale. Nel 1998 un piccolo gruppo di cyberattivisti e artisti impegnati, EDT. The Electronic Disturbance Theatre, mise in pratica questa strategia durante la celebrazione di INFOWAR, il Festival Ars Electronica di Linz (Austria). Il progetto, deno-

minato SWARM, si basava sull'utilizzo del software FloodNet il cui funzionamento consiste nell'invio di ordini di ricarica alla pagina su cui si vuole intervenire. Pertanto, se più persone lo utilizzano contemporaneamente su un determinato sito web, la pagina viene bloccata e nessun altro può accedervi. Durante quell'edizione del festival, EDT propose un attacco a tre organizzazioni: il sito web della presidenza messicana (a sostegno dello zapatismo), il sito web del Pentagono (contro l'esercito degli Stati Uniti) e il sito web della borsa di Francoforte (simbolo del capitalismo internazionale).

Strategie di simulazione fuori dal contesto artistico. Progetti controversi di infiltrazione.

Voteauction

Nel marzo del 2000 apparve in rete *Voteauction.com*, un sito web ideato dal giovane James Baumgartner che, in senso lato, proponeva di sostituire le istituzioni democratiche inefficienti (come il sistema elettorale nordamericano, per esempio) con pragmatiche soluzioni di business del settore privato. L'idea era molto semplice: mettere all'asta i voti presidenziali dei cittadini al miglior offerente aziendale. Il sito proponeva ai disincantati o dubbiosi elettori americani di vendere i propri voti in vista delle elezioni presidenziali guidate da Gore e Bush nel novembre dello stesso anno. L'operazione si concludeva con l'acquisto degli stessi voti da parte di società private che dovevano fare offerte tra di loro per ottenerli; in questo modo, settimana dopo settimana, gli utenti della pagina potevano verificare attraverso un pannello informativo semplificato la quotazione di questi voti in base allo stato di appartenenza.

Ovviamente, si trattava di un semplice progetto di simulazione che Baumgartner si occupava di aggiornare periodicamente con dati inventati, ma la ripercussione mediatica non si fece attendere: numerosi furono gli articoli di stampa e le interviste televisive sia ai politici indignati e perplessi, sia alla persona responsabile della pagina. In qualsiasi parte del mondo, i giornalisti che seguirono la vicenda non poterono evitare di menzionare ciò che il suo autore si aspettava: che le società private hanno sempre comprato voti durante le elezioni nordamericane. Per il suo ambito indipendente - e, soprattutto, estraneo al mondo dell'arte - e anche per il suo *aspetto* aziendale impeccabile, *Voteauction*

funzionò, almeno per alcuni mesi, come paradigma del “Cavallo di Troia” mediatico². La principale virtù di questa esperienza risiede nell’aver mantenuto il suo spazio di convocazione e diffusione in rete, mentre i suoi effetti causavano una serie di conseguenze mediatiche nel *mondo reale*. Nel corso del tempo però il progetto si dissolse a causa di un errore fatale che avrebbe commesso Baumgartner: affermare in una delle interviste di essere uno studente d’arte. Questa affermazione - insieme, va detto, alla dettagliata spiegazione che fu costretto a dare agli agenti dell’FBI che si recarono a casa sua intimandolo - fu decisiva affinché l’iniziativa iniziasse a perdere consistenza, e vale sempre la pena chiedersi quale sarebbe stata la ripercussione dei suoi atti oggi se avesse deciso di mantenere segreta la sua provenienza artistica.

L’esperienza di Voteauction fu sponsorizzata dal collettivo di sabotaggio rtmark specializzato nelle pagine di infiltrazione: la creazione di pagine web alternative costituite da *simulazioni quasi identiche* di altre pagine istituzionali o aziendali. Tra i suoi risultati di contropropaganda politica si riscontrano i “duplicati” delle pagine *dell’allora governatore del Texas, George W. Bush* o del sindaco di New York Rudy Giuliani.

Sebbene sia ovvio che si tratti di testi ironici / parodici, molti dei suoi seguaci li scambiano per pagine originali e inviano le loro lettere di sostegno. A volte, anche se si risponde chiaramente - dicendo che non si tratta in nessun caso della pagina di quei politici - i follower ostinati continuano a insistere con le loro email come se parlassero direttamente con il politico in questione.

01-org e NIKE: il controllo aziendale e la sua ingerenza nella vita pubblica dei cittadini

Il 6 ottobre 2003, i giornali austriaci lanciarono un titolo sorprendente: “Nike compra strade e piazze”. In uno degli angoli della piazza Karlsplatz di Vienna, apparve un Infobox sponsorizzato da Nike che annunciava ai cittadini il cambio di nome, Nikeplatz, completando la proposta con il posizionamento di un monumento di 36 metri che riproduce il famoso logo della marca. Per l’occasione crearono anche una serie limitata di una

² «Lo spazio di una tattica è lo spazio dell’altro: è una manovra nel “campo visivo nemico” e all’interno del territorio nemico. Un approccio tattico al lavoro artistico e politico su internet deve essere un dispositivo di inganno, di deviazione, deve essere un lavoro di intercettazione e reindirizzamento. Un dispositivo che funzioni su grandi dimensioni per segmentarle» (J. Claramonte, *Un Proyecto de Intervención en la Red (sobre Area Táctica)*).

nuova scarpa sportiva chiamata *Ground Turbulence III* che doveva essere rilasciata sul mercato il giorno dell'inaugurazione di Nikeplatz. Questa azione è la prima di una campagna che mira a estendersi in diverse città del mondo. Il 10 ottobre, all'interno dello stand informativo, una coppia, che indossava abbigliamento sportivo del brand, annunciava che Nike sarebbe entrata nei quartieri, nelle strade, nei parchi e nei viali delle principali capitali con i nomi di Nikesquare, Nikestreet, Piazzanike, Plazanike o Nikestrasse. La reazione dei viennesi fu quella di protestare contro questa appropriazione dello spazio pubblico e le loro lettere di indignazione, insieme agli articoli dei giornalisti, furono inoltrate dallo 01 alla Nike. La reazione di Nike (14 ottobre) fu quella di avviare un'azione legale contro 01.org e Public Netbase.

Diciamo che si tratta di una causa ricercata in cui la reazione di Nike fa parte dell'operazione, tuttavia, in conferenza stampa, gli 01 rispondevano di non aver compreso gli attacchi di Nike, dato che era la prima volta che qualcuno li aveva pubblicizzati gratuitamente.

Dov'è lo spirito Nike? Ci aspettavamo la sua sportività, non un branco di noiosi avvocati. Molti artisti hanno lavorato con prodotti commerciali in passato (Andy Warhol e le zuppe Campbell). L'arte contemporanea non mantiene un ruolo predeterminato nella nostra società; al contrario, opera in una sfera in cui si possono fare manifestazioni che non sono possibili in nessun altro contesto.

E qui ci stanno già dando un indizio di cui ci occuperemo in seguito. Teniamo anche presente però che ogni volta che qualcuno mette in dubbio il proprio lavoro, la sua risposta si limita a una dichiarazione provocatoria: «Come parte di un'organizzazione che produce arte, la mia unica responsabilità è essere irresponsabile». Il loro lavoro si basa su una strategia di simulazione che persegue la confusione e la qualità principale consiste nel riuscire a staccarsi dal contesto ridotto della rete, dove stabiliscono le loro basi, per spostarsi in un contesto mediatico più ampio - quello della stampa scritta e della televisione che esercita una maggiore influenza sull'opinione pubblica.

Vantaggi e svantaggi dei progetti di simulazione

Partiamo dagli svantaggi: il mondo dell'arte in generale - quello in presenza e quello online - è ancora un contesto innocuo in cui sviluppare la critica perché si trova nel

territorio della simulazione. I patrimoni politici della nostra cultura occidentale non sono mai stati destabilizzati dall'effetto di proposte artistiche che ne mettono in discussione gli interessi, poiché l'endogamia del mezzo stesso ha già reso difficile la diffusione al di fuori del contesto puramente artistico. Di fronte a questo tipo di evenienza, la risposta istituzionale tende a coincidere: «Non è un problema, sono solo artisti».

Questa perdita di credibilità si basa su tre premesse:

- Uno: le connotazioni ironiche e umoristiche, implicite nella maggior parte delle opere d'arte politiche, favoriscono l'assenza di "pericolosità", così che è molto più facile digerire tutto come un gioco che non comporta conseguenze.
- Due: gli artisti intendono stimolare la riflessione a una popolazione che rifiuta di farlo. «Le masse resistono scandalosamente all'imperativo della comunicazione razionale che produce significato. Viene dato loro un significato, vogliono uno spettacolo»³. E nell'era del marketing spettacolare, il primo ostacolo che l'*artivismo* deve affrontare continua a essere la mancanza di desiderio.
- Tre: la capacità di assorbimento istituzionale dell'arte politica è devastante e favorisce la perdita di significato. «Ogni atto di ribellione, almeno per come era stato concepito dalla modernità, finisce per essere assimilato dal sistema che lo rende possibile»⁴.

Dal momento in cui un'azione attivista viene contestualizzata in campo artistico, perde il suo potere perché «si sa che è solo una simulazione». L'arte ha cessato di essere

³ «Qualunque sia il suo contenuto politico, pedagogico e culturale, lo scopo è sempre quello di includere un certo significato, per mantenere le masse sotto il significato. Imperativo di produzione di significato che si traduce nell'imperativo costantemente rinnovato di moralizzazione delle informazioni: migliore informazione, migliore socializzazione, innalzamento del livello culturale delle masse, ecc. Sciocchezze: le masse resistono scandalosamente all'imperativo della comunicazione razionale che produce significato. Viene dato loro un significato, vogliono uno spettacolo. Nessuno sforzo potrebbe convertirli alla serietà dei contenuti, nemmeno alla serietà del codice. Vengono dati loro messaggi, non vogliono altro che segni, idolatrano il gioco dei segni e degli stereotipi, idolatrano tutti i contenuti mentre vengono risolti in una sequenza spettacolare. Ciò che rifiutano è la "dialettica" del significato. Ed è inutile affermare che sono mistificati» (J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona 1978).

⁴ «La maggior parte degli artisti inclusi in questa mostra sono consapevoli del rischio che comporta agire nella cultura e, allo stesso tempo, opporsi a quella stessa cultura e anche a tutta la cultura intesa come entità separata dalla realtà del mondo. Uno degli aspetti che cercano di chiarire è come affrontare individualmente quella che oggi sembra la forzata assimilazione istituzionale dell'arte» (M. J. Borja-Villel, *Arte crítico y conflictos sociales*, Exposición Antagonismos, Macba, julio-octubre 2001).

vita per diventare un *simulatore di vita*. E quando la *simulazione* dell'arte avviene nel *territorio della simulazione per eccellenza*, nel territorio della rete, l'azione corre il rischio di diluirsi nella mera ingegnosità dell'aneddoto.

Non si tratta di ripensare genericamente il ruolo dell'arte e dell'artista nella società spettacolare (Debord lo fece già in modo lucido e implacabile cinquant'anni fa), ma di pensare all'attivismo ai margini del mondo dell'arte - che non vuol dire mancante di una visione creativa o artistica. Non si tratta di distorcere o minimizzare la funzione teorica essenziale dell'arte, ma piuttosto di determinare con precisione la singolarità di un'arte attivista, il cui valore o beneficio si misura dal contributo di contenuti teorico-plastici, o dal suo potenziale riflessivo, ma, soprattutto, dall'efficacia delle sue azioni: cioè, dal suo *reale impatto sociale*. E sul web i progetti *attivisti* sono tanto più efficaci quanto più riescono a prendere le distanze dalla ridotta simulazione dell'arte.

E qual è allora il grande vantaggio? Il contesto dell'arte protegge in una certa misura dalle conseguenze sociali e legali delle azioni degli attivisti. Ricordiamo 01.org: «L'arte contemporanea non mantiene un ruolo predeterminato nella nostra società; al contrario, agisce in una sfera in cui si possono fare manifestazioni che non sono possibili in nessun altro contesto». Ricardo Domínguez parte da questa premessa e si colloca espressamente nel territorio artistico per tutelare le sue azioni, mentre Baumgartner e 01.org preferiscono starne fuori a priori, ma, appena sorgono problemi, usano il contesto legittimante dell'arte come arma di difesa, collocandosi tra i due territori. In un'intervista realizzata da Mercé Molist, nel novembre 2002, Ricardo Domínguez pronunciò una frase forte che Mercé usa come titolo: "È meglio abbattere un server che farsi sparare". Come riuscì a vincere 01 la causa contro Nike? Per due ragioni. Uno: «Perché Nike non era preparata ad affrontare un processo legale contro un'opera d'arte. I suoi avvocati erano preparati per occuparsi dei processi sociali abituali o contro gli attivisti politici, ma non siamo né una cosa né l'altra». I suoi avvocati sostennero sempre la causa nel campo dell'arte. Questa è la ragione romantica. Due: che la battaglia legale non si svolse negli Stati Uniti, ma in Austria, dove le prerogative di Nike non erano le stesse del paese in cui le multinazionali sono legalmente onnipotenti. E questa è la vera ragione.

Due strategie di soppiantamento nel contesto dell'arte

Etoy.com è un gruppo artistico nato nel 1994 con l'obiettivo di rivelare i dettagli del commercio online. Nel 1999, fu attaccato da una società di giocattoli online chiamata eToys.com che voleva mantenere il suo dominio (che era stato registrato prima ancora che la società di giocattoli esistesse). Provò a comprarlo per 500.000 \$ e prima del rifiuto intentò una causa accusandoli di confondere i loro clienti e di offrire pornografia. Un giudice di Los Angeles si pronunciò a favore della compagnia di giocattoli e costrinse etoy.com a lasciare il dominio.

Etoy.com diede vita a un'azione di guerriglia contro i giocattoli (*TOYWAR*) a cui si unirono gruppi come [®]TMark, *The Thing*, *Rhizome*, *Nettime*, EDT, Hell.com, per un totale di 1798 partecipanti - basata sulle tattiche di DCE: informare, ottenere supporto e partecipanti, bombardare i dipendenti di eToys.com con e-mail e organizzare sit-in virtuali grazie a una modifica del *Flood Net*. Tutto questo fu realizzato attraverso una piattaforma sotto forma di videogioco che permetteva di attaccare simbolicamente l'azienda produttrice di giocattoli sul proprio territorio, la rete.

Dopo due mesi, il risultato fu il crollo delle azioni della società che da 67 \$ (il giorno in cui iniziò la battaglia) scesero a 15 \$ il giorno in cui eToys.com abbandonò il contenzioso. L'atmosfera di ansia e instabilità creatasi intorno all'azienda portò a un calo del 70% del valore delle sue azioni. *TOYWAR* fu la performance più costosa nella storia dell'arte, costando 4,5 miliardi di dollari. Gli attivisti realizzarono gesti simbolici, come scrivere messaggi agli azionisti e mandare in crash il loro server un paio di volte durante la Vigilia di Natale, gesti che non potevano essere considerati un crimine in quanto non causavano danni irreparabili, ma furono sufficienti per ottenere un effetto reale costringendo eToys.com a riconoscere il diritto del gruppo svizzero di utilizzare il proprio dominio e di sostenere i costi del contenzioso. Nel mezzo di questa grande strategia di simulazione si possono rilevare due specifiche attività di soppiantamento. Una: la creazione di un software chiamato *Virtual Shopper* che operava come un consumatore virtuale che acquistava un giocattolo dal sito eToys.com, ma che se ne pentiva all'ultimo minuto annullando la registrazione finale. L'elevato numero di procedure nulle rallentava il database

dell'azienda. Simulare un acquisto, ma generando procedure di acquisto nulle che sono reali: spacciarsi per acquirenti.

Due: TOYWAR non fu un'azione portata avanti da un collettivo di artisti, ma da una azienda di artisti, e questa circostanza fu fondamentale. Poiché il loro obiettivo era, come detto prima, quello di rivelare i dettagli aziendali del commercio online, avevano adottato e attuato le stesse linee guida legali per l'azione commerciale: avevano registrato il marchio *etoy.brand*; avevano azionisti *etoy.shareholders* e operavano come una società *etoy.corporation*. Non fingono di essere un'azienda, ma piuttosto sono un'azienda. Negli Stati Uniti questa decisione fu fondamentale per la sopravvivenza. Il progetto si basa sulla simulazione - la lotta fu formalizzata in un gioco online, utilizzando la Disobbedienza Civile Elettronica - ma era nato con alcune condizioni di soppiantamento che li protessero legalmente nel paese in cui le società godono di più vantaggi legali rispetto alle persone.

La risposta ai problemi di "dissoluzione e invisibilità" sta nell'estrapolare le azioni realizzate dal contesto artistico, nel perseguire *il soppiantamento (che si verifica nella vita)* piuttosto che *la simulazione (che si verifica nell'arte)*. Simulare è fingere di avere ciò che non si ha o fingere di essere ciò che non si è: apparire, imitare, camuffare, falsificare; soppiantare è occupare il posto di un altro: sostituire, spodestare, rimpiazzare, supplire. I due termini sono così vicini che anche Baudrillard li usa in modo intercambiabile nei suoi testi⁵, ma da qui proponiamo una differenza - definitiva - tra i due: che il secondo significato non ha ritorno.

Nella simulazione (*dell'arte*) la coscienza dell'inganno è presente per tutto il tempo in cui dura la rappresentazione, ma quando si stabilisce il soppiantamento (*della vita*), la volontà di sostituzione è netta e permanente; non c'è inganno, solo una nuova versione degli eventi che sostituisce e rimpiazza quella precedente.

⁵ «In questo passaggio a uno spazio la cui curvatura non è più quella del reale, né quella della verità, si apre, dunque, l'era della simulazione con la liquidazione di tutti i referenti. [...] Non si tratta più di imitazione o reiterazione, o addirittura di parodia, ma piuttosto di un soppiantamento del reale con i segni del reale, cioè un'operazione per scoraggiare qualsiasi processo reale con la sua doppia operazione, una macchina riproduttiva, programmatica, impeccabile che offre tutti i segni della realtà e, in breve, tutte le sue traversie». (J. Baudrillard, *op. cit.*)

Il passaggio successivo dovrebbe assumere questo senso. Distaccarsi completamente dal mondo dell'arte, trascenderlo, superarlo. Dimenticare l'*importanza relativa* di "essere un artista", abbandonare finalmente la sua zavorra romantica e mistificante... perché ciò che più conta in questo caso non è la possibilità di sopravvivenza dell'arte, ma la possibilità di sopravvivenza dell'azione.

In una delle sequenze del film *Fight Club* (David Fincher, 1999), il protagonista Jack/Tyler Durden propone ai suoi seguaci una serie di *doveri* o azioni di sabotaggio che, per il momento, sono solo il preludio del *Project Mayhem*, un piano supremo volto a *cambiare il mondo*: fanno saltare in aria un negozio di computer, catapultano escrementi di piccioni su una concessionaria di auto di lusso, sostituiscono le tipiche istruzioni di soccorso in caso di incidente, che di solito si trovano nelle tasche dei sedili degli aerei, con alcuni fogli con disegni di passeggeri inorriditi all'interno di un aereo in fiamme, cancellano le videocassette di una nota società di vendita e noleggio (Blokbuster), cambiano il contenuto dei messaggi sui cartelloni pubblicitari dell'Agenzia statale per l'ambiente... Questa serie di dispetti, a metà tra attivismo e vandalismo, culmina in un'*opera unica* che si distingue da entrambi e che potrebbe benissimo essere *non-firmata* da Debord: la minaccia di morte a un povero impiegato notturno se non cambia subito la sua vita per realizzare il suo sogno, quello di studiare medicina veterinaria. *Project Mayhem* attacca direttamente istituzioni e corporazioni, ma i suoi militanti anonimi non mostrano né un orientamento artistico espresso, e nemmeno una volontà attivista, si tratta solo di *azioni di vita*. Non più arte, solo vita.

Come accade nella vita reale, la stampa rende conto di tutti questi atti negli unici due modi in cui fa di solito, criminalizzandoli o inserendoli nel contesto artistico... ma cosa succede quando queste due variabili di arte e crimine si uniscono? Passiamo al caso "non riuscito" o, meglio, all'assurdità totale.

Critical Art Ensemble è un collettivo di artisti e attivisti dediti a esplorare le intersezioni tra arte, tecnologia, politica radicale e teoria critica e sono loro che svilupparono, già nel 1994, il concetto di Disobbedienza Civile Elettronica basato sul modello della disobbedienza civile di strada.

Nei loro progetti di biotecnologia, si interessano delle conseguenze sociali della ricerca tecnologica e denunciano l'uso dell'essere umano come merce, come forza lavoro, in modo da richiamare il governo a promuovere una ricerca in questo campo che non sia soltanto un altro modo per migliorare la produttività in un sistema capitalista.

Alcuni siti web sono pagine di false aziende e istituzioni che cercano di venderci come fondatori del migliore di tutti i mondi possibili, rivelando informazioni messe a tacere che gli autori ottengono attraverso la ricerca. *Flesh Machine* è una pagina con l'aspetto di una società commerciale, *BIO.COM*, dedita a sostenere e promuovere la ricerca nella tecnologia genetica che favorisca la comparsa di lavoratori migliori le cui scoperte servano ad aumentare i profitti aziendali. I CAE però non lavorano solo nel campo della simulazione, ma svolgono anche ricerche scientifiche per supportare i loro approcci critici e per offrire alternative di risposta sociale; cioè, entrano nel territorio del soppiantamento; cioè, si presentano nei centri d'arte (simulazione) ma insegnano alle persone a fare esperimenti reali (soppiantamento). Ad esempio, nel 2004 Steve Kurtz, professore di arte presso l'Università di Buffalo, NY e co-fondatore di CAE, preparò un progetto che consisteva nella creazione di un laboratorio di risorse di base (*DIY do-it-yourself*) al fine di rilevare la presenza di OGM in alcuni alimenti e che doveva essere presentato al festival *The Interventionists: Art in the Social Sphere* presso il Museo di Arte Contemporanea del Massachusetts, nel 2005.

Caso Patriot Act: la mattina dell'11 maggio 2004 Steve Kurtz si svegliò e scoprì che sua moglie era morta di infarto nel sonno. Quando la polizia e i paramedici, che aveva chiamato, entrarono in casa sua e trovarono le provette, i microscopi e i terreni di coltura del suo progetto artistico, chiamarono l'FBI, che sigillò tutto, mandò alcuni esperti in tuta bianca a cercare armi biologiche e sequestrò il corpo della moglie, il suo laboratorio, i suoi libri e il suo gatto. 24 ore dopo, l'FBI aveva già verificato che questo materiale non presentava alcun rischio, ma fissò una quarantena di 6 giorni, mentre Steve Kurtz e gli altri membri del CAE furono indagati dall'FBI ai sensi delle nuove leggi sul terrorismo (Patriot Act) e per molto tempo furono sul punto di essere processati con accuse che andavano dal bioterrorismo all'omicidio (si stava indagando anche sulla morte della moglie). Alla fine, Kurtz e il suo collega, il professor Robert Ferrell, furono accusati di frode finanziaria per lo scambio di un batterio per il quale potrebbero essere condannati a vent'anni di carcere. Artisti

da tutto il mondo si sono riuniti per sostenere Kurtz, Ferrell e CAE e aprire un nuovo dibattito sui limiti dell'abuso di potere, dell'impegno e dell'azione artistica.

Per il progetto *Free Range Grains*, CAE istituì un laboratorio di estrazione del DNA in diversi musei e centri d'arte europei e invitò le persone a portare del cibo per testarlo e per vedere se era contaminato o era stato manipolato geneticamente. Il gruppo creò semplici "kit di difesa" contro la manipolazione genetica. Ottennero copie dei brevetti di una delle piante resistenti ai pesticidi della Monsanto e inventarono un modo per distruggere questa resistenza utilizzando un componente che può essere acquistato in qualsiasi negozio di macrobiotici. Steve Kurtz dice che «fu qui che probabilmente superammo il limite».

La reazione è stata sproporzionata e si sospetta che risponda a due ragioni: lo stato di isteria che il governo Usa soffre a partire dall'11 settembre e che ha inoculato in molti dei suoi cittadini; e che forse dietro a tutto questo c'è la Monsanto, una multinazionale biotecnologica molto potente che si dedica a brevettare tutte le piante e le creature viventi (tessuti). Baumgartner, O1.org ed Etoy rischiarono quando dovettero sottoporsi a procedimenti legali. Quando però le accuse sono di terrorismo biologico, come nel caso Kurtz, il rischio aumenta in modo esponenziale. Una cosa è avere una banda di avvocati contro di te - il che comporta il suo pericolo, ovviamente - e ben altra cosa è essere arrestato come bioterrorista. Dallo scorso anno ai neologismi di "attivista" e "hacktivista" si è aggiunto quello di "terrorartista".

Per Stendhal, la politica che invadeva *il regno dell'immaginazione* era come uno sparo nel mezzo di un concerto. Ebbene, risparmiando distanze intellettuali, per l'amministrazione Bush l'arte che invade la politica e gli interessi economici è "terrorismo". Come assicura Lawrence Lessing, su Internet si è realmente generata una struttura di potere articolata tra Stato e commercio. Dal momento in cui si impianta questa nuova era del *maccartismo* (McCarthy) la ragione e logica entrano in gioco e sappiamo tutti che niente sarà più lo stesso.

La cattiva notizia è che il contesto artistico non protegge più dalle conseguenze legali delle azioni attiviste. Ci sono però due buone notizie. Una è che gli artisti impegnati sono diventati un problema; cioè, hanno iniziato a prendere sul serio le loro azioni. La seconda è che ci sono sempre angoli ciechi. E questi sono spazi di azione che sono al centro del sistema stesso.

Riferimenti bibliografici

- L. Baigorri, *Del artivismo simulatorio a las tácticas de suplantación en la Red. No más arte, sólo vida. 2.0*, en «TELOS. Cuadernos de Comunicación, tecnología y sociedad. Cuaderno Central: Arte Digital», n. 56 Fundación Telefónica, Madrid 2003, en <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero056/no-mas-arte-solo-vida-2-0/>
- L. Baigorri, *La obra de arte como alucinación colectiva. Una conversación con 0100101110101101.ORG*, en «Panorama. Arte, teoría, nuevas tecnologías, música y cine». Museo Comarcal Garrotxa, Olot (Girona), 2004.
https://www.academia.edu/20061766/La_obra_de_arte_como_alucinaci%C3%B3n_colectiva_Una_conversaci%C3%B3n_con_0100101110101101_org
- J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona 1978.
- M. J. Borja-Villel, *Arte crítico y conflictos sociales*, Exposición Antagonismos, Macba, julio-octubre 2001.
- J. Claramonte, *Un Proyecto de Intervención en la Red (sobre Area Táctica)*.
- Critical Art Ensemble, *La desobediencia civil electrónica, la simulación y la esfera pública*, Trad. C. Díaz, extraído de la revista electrónica «Aleph», en <https://www.antimilitaristas.org/La-desobediencia-civil-electronica-la-simulacion-y-la-esfera-publica-Critical.html>, 2005.
- D. Fincher, *El club de la lucha (Fight Club - 1999)*, 141 min. Película a partir de la novela original de C. Palahniuk, *Fight Club*, Henry Holt Company, New York 1996.
- C. Mouffe, *Por una política de identidad democrática*, Conferencia impartida en el seminario Globalización y diferenciación cultural, 19-20 de marzo, MACBA- CCCB, 1999.
https://img.macba.cat/public/PDFs/chantal_mouffe_cas.pdf
- S. Wray, *La desobediencia civil electrónica y la world wide web del hacktivismo: La política extraparlamentaria de acción directa en la red*, en «Aleph», 1999.
<https://es.scribd.com/document/265512272/La-desobediencia-electronica-civil-y-la-world-wide-web-del-hacktivismo-La-politica-extraparlamentaria-de-accion-directa-en-la-red-Stefan-Wray>

Sitografía

®TMark <http://rtmark.com/>

0100101110101101.org <http://www.0100101110101101.org/>

Banners <http://www.caedefensefund.org/banners.html>

Baumgaertel James - Voteauction.com <http://www.vote-auction.net/>

Bhopal <http://www.bhopal.com/>

CAE. Kurtz Defense Found. <http://www.caedefensefund.org/>

CCC - Chaos Computer Club <http://www.berlin.ccc.de/>

Critical Art Ensemble <http://www.critical-art.net/>

Dow Chemical <http://www.dow.com/>

EDT. The Electronic Disturbance Theater <http://www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html>

Enlaces sobre el caso Kurtz <http://www.ftdg.org/eoc/lecturas.html> Fabián Taranto

Etoy.com <http://www.etoys.com/>

eToys.com <http://www.etoys.com/>

Fight Club. Chuck Palahniuk (novela) <http://64.176.54.36/fightclub.htm>

Fight Club. David Fincher (película) <http://www.davidfincher.net/fightclub/index.htm>

Flesh Machine <http://www.critical-art.net/biotech/biocom/biocomWeb/index.html>

Free Range Grains <http://www.critical-art.net/biotech/free/index.htm>

INFOWAR <http://www.aec.at/infowar/DOKU98/9/attack.html>

Kurtz 911 <http://www.bureauit.org/uphone/kurtz>

NIKE <http://www.nikeground.com/>

SWARM, <http://www.thing.net/~rdom/swarm.html>

The Yes Men - Dow Chemical <http://www.dowethics.com/> < e-mail Dow Chemical >

The Yes Men - GATT.org <http://www.gatt.org/> < e-mails WTO >

TOYWAR <http://toywar.etoys.com/>

WTO.org <http://www.wto.org>

Biografia dell'autore /Author's biography

Laura Baigorri. Professoressa Associata presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università di Barcellona specializzata in Arte e Nuovi Media (dal 1993) e Vicepresidente di Ricerca, Master e Dottorato (dal 2016). Combina la sua esperienza di insegnamento con la ricerca, la critica, la curatela e la realizzazione di progetti online. Ha pubblicato articoli e saggi su arte e attivismo in rete, video arte e game art e i libri: *Vídeo. Primera etapa* (2004), *Net.art. Prácticas estéticas y políticas en la Red*, (2006) y *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica* (2008). Entre sus principales exposiciones destaca la curaduría de *Videoarte. Video crítico en Latinoamérica y Caribe* (2009-2015) AECID e Instituto Cervantes, *Homo Ludens Ludens* (2008) en LABoral de Gijón; *CTRL + [SELF]: Intimacy, Extimacy and Control in the Age of the Self's Overexposure* en Studio XX de Montreal y *Multiverso* (2016), *Multiverso II* (2017) y *Multiverso III* (2018-2019) en Fundación BBVA de Madrid. <http://laurabaigorri.net/>

Articolo invitato. Fuori peer review

Net Art e *hacktivism*. L'*artivismo* nella rete dagli anni Novanta ad oggi

Laura Cocciolillo

Abstract

All'inizio degli anni Novanta, sull'onda dell'entusiasmo per la rivoluzione tecnologica che negli stessi anni vide l'avvento del computer, i primi Net Artisti abbracciano l'*hacktivism* e il World Wide Web di Berners-Lee come mezzi di condivisione libera e illimitata, un modo per fare arte al di fuori delle dinamiche collezionistiche, per uscire dal sistema, incluso il sistema dell'arte. Questo rivoluzionerà radicalmente il concetto stesso autore, fruitore e di originalità dell'opera, idealmente approdando ad una nuova concezione dell'arte come bene primario, accessibile in qualunque momento a chiunque sia in possesso di un device e di una connessione Internet. Approfondendo prima gli aspetti teorici e ideologici che rendono la Net Art degli albori una delle forme d'arte più rivoluzionarie e politicamente attive, affronteremo l'*artivismo* nelle opere di Net Artisti come Vuk Ćosić, Ubermorgen, 0100101110101101.org, analizzandone la portata rivoluzionaria lasciata in eredità alla cultura contemporanea.

In the early Nineties, on the wave of the enthusiasm for the technological revolution that in the same years saw the advent of computers, the first Net Artists embraced *hacktivism* and the World Wide Web of Berners-Lee as means of free and unlimited sharing, a way to make art outside of the collecting dynamics, to elude the system, including the art system. This will radically revolutionize the concepts of author, user and originality of the work, ideally leading to a new conception of art as a primary good, accessible at any time to anyone who has a device and an Internet connection. By first delving into the theoretical and ideological aspects that makes early Net Art one of the most revolutionary and politically active art forms, we will face *artivism* in the works of Net Artists such as Vuk Ćosić, Ubermorgen, 0100101110101101.org, analyzing the revolutionary impact left in heritage to contemporary culture.

Parole chiave/Key Words

Net Art; Internet; Hacker; Immaterialità; Artivismo.

Net Art; Internet; Hacker; Immateriality; Artivism.

Introduzione

Tra il 1993 e 1995 una nuova forma d'arte si insinua tra le prime comunità online, prendendo forma concreta in siti web: la Net Art. Tale termine non indica la semplice riproduzione digitale di un'opera preesistente, ma una tipologia di opere che è concepita per vivere su Internet ed essere potenzialmente fruita da chiunque navighi in rete, caratteristica che rende particolarmente complesso il suo rapporto con le istituzioni e con le soluzioni espositive. La forte inclinazione etica della Net Art degli albori fa sì che questa sia una delle forme d'arte più rivoluzionarie e politicamente attive di sempre, uno strumento per una rivoluzione che parte dal basso e che punta alla decentralizzazione del potere, nel solco della filosofia hacker. Con la Net Art si approda ad una nuova concezione dell'arte come bene primario, accessibile in qualunque momento a chiunque sia in possesso di un *device* e di una connessione Internet.

Immaterialità

La matrice computazionale e ripetibile delle opere di Net Art ci costringe ad interrogarci sul valore materiale dell'opera, che si suppone possa venir meno a causa della sua natura *intangibile*. In *Curating Immateriality* Jacob Lillemose parla di *dematerializzazione* – termine già usato da John Chandler e Lucy Lippard nel saggio *The Dematerialization of Art* (1968) in relazione ad un'arte *ultra-concettuale* – definendola «an aesthetic in which the conceptual is always already material, and vice versa»¹. In effetti, nel contesto della Net Art e della New Media Art in generale, ci si trova di fronte ad una dematerializzazione che è sempre in stretto contatto con la materialità, dal momento in cui la parte più astratta dell'opera – il software – è sempre legata alla sua interfaccia fisica, l'hardware. In ogni caso, secondo Lillemose, esiste una differenza sostanziale che intercorre tra i termini *dematerializzazione* e *immaterialità*, poiché il primo indica un'azione, mentre l'altro una vera e propria *condizione*.

¹ J. Lillemose, *Conceptual Transformation of Art: From Dematerialisation of the Object to the Immateriality in Networks*, in J. Krysa, *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, Autonomedia, New York 2006.

Joasia Krysa interpreta la tesi di Lillemose mettendo in evidenza il punto più interessante della sua ricerca, ovvero la concezione dell'immaterialità come una *nuova condizione materiale, una new materiality*:

The concept of Immateriality has been much misunderstood and perhaps confused with other popular uses of the term, such as “of no importance or relevance”; “inconsequential or irrelevant”, or even more commonly as “having no material body or form substance”. [...] In the context of art, the term is often used to describe the “new condition of digitisation of artistic and cultural practices” where “software and digitalised data are replacing the traditional physical dimensions of artworks”. In contrast to this descriptive account, Lillemose relates the term “immateriality” to the tradition of conceptualism and its central notion of “dematerialization” of the art object. He offers a thoroughly materialistic understanding of immateriality and explains that «dematerialisation designates a conceptual approach to materiality whereas immateriality designates the new material condition – or just the new materiality – that network artists taking such a conceptual approach are dealing with».²

Non si tratta quindi dell'immaterialità come sparizione dell'oggetto: Lillemose sostiene che la dematerializzazione – intesa quindi come azione, come divenire – sia nient'altro che un approccio alla materialità, mentre l'immaterialità sia una vera e propria nuova condizione materiale. Per sviluppare questa nozione, Lillemose si ispira al termine *immatériaux* di Jean-Francois Lyotard, che, pur non riferendosi esclusivamente al contesto digitale, risulta essere particolarmente coerente. Successivamente Lillemose analizza l'immaterialità all'interno della *network society*. I network – spesso basati su una struttura orizzontale, dislocata e aperta – conferiscono importanza al concetto di immaterialità. Di conseguenza anche gli artisti che producono Net Art, avendo a che fare con la tecnologia e l'esperienza vissuta nel mondo globalizzato e basato sull'informazione, giovano delle possibilità e soffrono delle problematiche che i network presentano.

Tiziana Terranova descrive l'immaterialità come «collegamento tra materialità»³, definizione che ricorda l'*inframince* duchampiano. Non a caso il riferimento dadaista torna anche nelle parole di Christiane Paul:

²J. Krysa, *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, Autonomedia, New York 2006.

³T. Terranova, *Immateriality and Cultural Production*, (presentazione al simposio «Curating, Immateriality, Systems: On Curating Digital Media», Tate Modern, 4 Giugno 2004, Londra)

The challenges posed by new media art are often discussed in the context of the art form's "immateriality" – its basis in software, systems, and networks. From an art-historical perspective, new media art has strong connections to the often instruction-based nature of previous movements such as Dada and Fluxus and continues the "dematerialization" of the art object that lies at the core of conceptual art. While immateriality and dematerialization are important aspects of new media art, it would be highly problematic to ignore the art's material components and the hardware that makes it accessible. Many of the issues surrounding the presentation and particularly preservation of new media art are related to its materiality⁴.

Possiamo ritenere corretto l'assunto secondo il quale immaterialità e dematerializzazione sono due aspetti fondanti della Net Art, ma sarebbe errato sottovalutarne l'aspetto fisico, senza il quale l'opera non sarebbe accessibile. Trattare la Net Art come "immateriale" potrebbe risultare superficiale, e portare a sorvolare una serie di imprescindibili problematiche legate all'aspetto tecnico, ovvero riguardanti l'hardware e il software. È Domenico Quaranta a far notare che sebbene non sia possibile "toccare" il software su cui si basa un'opera di Net Art, l'ecosistema in cui vive il software è programmato tramite l'hardware, ovvero l'insieme delle componenti fisiche di un computer⁵. Per questo Christiane Paul, nel suo intervento al ventunesimo *International Symposium on Electronic Art* (2015)⁶, conia il termine *neomateriality*, ovvero – anche alla luce degli studi di Lillemose un'immaterialità intesa come nuovo tipo di materialità che nasce nel contesto dei network digitali.

Etica hacker, free software e Hacktivism

Nel 1984 Steven Levy pubblica il libro *Hackers. Heroes of the Computer Revolution*, con l'obiettivo di ripercorrere la storia degli hacker, dagli albori presso il MIT negli anni Cinquanta e Sessanta, fino agli sviluppi degli anni Ottanta. Nel suo libro, Levy stila cinque principi fondamentali dell'etica hacker: condivisione, apertura, decentralizzazione, libero accesso alle tecnologie informatiche, miglioramento del mondo. Secondo Levy gli hacker, essendo contrari a ogni forma di burocrazia, devono dubitare dell'autorità – che sia di ti-

⁴ C. Paul, *The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media*, in O. Grau, *MediaArtHistories*, MIT Press, Cambridge 2007, p. 2.

⁵ D. Quaranta, *It Isn't Immaterial, Stupid! The Unbearable Materiality of the Digital*, in «Artecontexto», Madrid 2009.

⁶ P. Christiane, *From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality*, ISEA2015, 21st International Symposium on Electronic Art.

po aziendale, governativo o universitario – perché di ostacolo alla libera circolazione delle informazioni e al loro apprendimento, nonché alla decentralizzazione del potere. Gli hacker sono inoltre contrari alle discriminazioni di genere, etnia, età ed estrazione sociale, punto estremamente innovativo e moderno. Infine, Levy afferma che il codice di un programma può essere considerato un'opera d'arte, in quanto l'eleganza e la pulizia della scrittura di un programmatore possono essere paragonate alle abilità artigiane di un artista. I net artisti degli albori ereditano sia l'ambizione alla decentralizzazione del potere e alla libera circolazione delle informazioni che l'idea per la quale – in senso più lato – la scrittura di un codice informatico possa essere equiparata al lavoro di un artista.

La Net Art nasce cavalcando l'onda dell'entusiasmo prima per l'avvento del computer e poi del World Wide Web, di cui il mercato dell'arte ancora non capiva le potenzialità. Come spiegava nel 1996 il Net Artist Joachim Blank,

The art market has discovered the net for the distribution of art. It uses the net to promote art just like ordinary companies. Gallerists, museums and other art brokers provide information about their artists, exhibitions and events. For them, the net is nothing more than a big telephone book in which they too want to (have to) be represented⁷.

La presenza delle varie articolazioni del mercato dell'arte sul web era vista dai net artisti come una sorta di infiltrazione urticante. Questi ultimi avevano invece fin da subito recepito l'enorme potenziale del Web e ne avevano compreso il potere politico: ben presto abbracciarono l'hacktivismo, movimento che fece il suo ingresso nella scena internazionale nel 1996, con la pubblicazione di *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas* del collettivo *Critical Art Ensemble* (CAE). Il testo, che faceva eco a *Civil Disobedience* (1848) di Henry David Thoreau, era in realtà già apparso nel 1994 come parte di un'installazione per l'*Anti-Work Show* organizzato dalla *Printed Matter*, organizzazione no-profit che dal 1976 si occupa di libri d'artista⁸. Con *Electronic Civil Disobedience*, il CAE teorizzava l'attuazione di proteste non-violente su Internet tramite sit-in digitali e delineava il profilo dell'hacker attivista. Per molti hacker, Internet era un potenziale strumento di libe-

⁷ Intervento al congresso (*History of*) *Mailart in Eastern Europe* tenutosi presso lo Staatliches Museum Schwerin (Germania) nel 1996, <http://www.irational.org/cern/netart.txt>.

⁸ Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*, Autonomedia, New York 1996.

razione, un'opportunità per una presa di coscienza collettiva, una rivoluzione sociale che partisse dal basso e coinvolgesse tutti, nessuno escluso. Il cambiamento era finalmente possibile: comunicazione illimitata, condivisione e accesso al sapere libero avrebbero portato alla decentralizzazione del potere e all'abolizione dei privilegi di classe.

Il termine, che in realtà ha negli Usa un senso diverso da quello "antagonistico" con cui si identifica parte dell'hacktivismo europeo, viene usato per indicare coloro che cercano di migliorare il mondo "dal basso", all'interno dei movimenti sociali, nei collettivi politici, nell'underground artistico, ecc. Una definizione questa, che descrive un implicito agire sociale, politico o culturale, o entrambe le cose. Per quel poco e vago che per adesso si è ottenuto come definizione, l'unione di "hacker" e "attivismo" in "hacktivismo" tende a significare un uso del computer, praticato in modo non convenzionale, finalizzato al miglioramento di qualcosa di utile per il mondo con implicazioni sociali, politiche o culturali⁹.

Nell'ottica dell'accesso al sapere i net artisti sottoscrivono ampiamente gli ideali dell'*hacktivismo*, condividendo con questa corrente la convinzione che l'accesso alla cultura e all'arte sia una necessità, un diritto imprescindibile che dovrebbe essere garantito in maniera gratuita. L'arte diventa così un bene primario che dovrebbe idealmente emanciparsi dal mercato, ma anche un mezzo di comunicazione il quale può essere utilizzato per recapitare messaggi rivoluzionari, che tramite Internet avevano finalmente la possibilità di raggiungere il più ampio bacino d'utenza possibile.

Dall'etica hacker nasce il movimento del software libero. Pioniere di questo movimento è Richard Stallman, definito da Levy «The Last of the Hackers, who vowed to defend the principles of Hackerism to the bitter end. Remained at MIT until there was no one to eat chinese food with»¹⁰. Stallman è un hacker del laboratorio di Intelligenza Artificiale del MIT che nel 1983 avvia il progetto GNU, un sistema operativo per computer composto interamente da software libero. Una specifica sull'aggettivo "libero" è avanzata dallo stesso Stallman: «When we call software "free", we mean that it respects the users' essential freedoms: the freedom to run it, to study and change it, and to redistribute copies with or without changes. This is a matter of freedom, not price, so think of "free speech," not "free beer"»¹¹. Secondo Stallman, al fruitore devono essere garantiti quattro livelli di libertà:

⁹ A. Di Corinto, T. Tozzi, *Hacktivismo. La libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma 2002.

¹⁰ S. Levy, op. cit., cap. 1 e 2 online: <http://www.dvara.net/HK/LevyStevenHackers1&2.pdf>

¹¹ R. Stallman, *What is Free Software?*, <https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.en.html>

1. di eseguire il programma come si desidera;
2. di studiare come funziona il programma e, volendo, la possibilità di cambiarlo a proprio piacimento. A tale scopo, deve essere garantito l'accesso al codice sorgente, senza il quale non si potrebbe cambiare il programma;
3. di distribuire copie del programma originale;
4. di distribuire la propria versione modificata del programma¹².

Da qui nasce l'idea di *copyleft* che, prendendo il nome da un gioco di parole con il termine *copyright*, in realtà ne capovolge le regole: «We give everyone permission to run the program, copy the program, modify the program, and distribute modified versions—but not permission to add restrictions of their own. Thus, the crucial freedoms that define “free software” are guaranteed to everyone who has a copy; they become inalienable rights. For an effective copyleft, modified versions must also be free»¹³. La Net Art nasce sulle orme di questa mentalità, facendo propri i principi della decentralizzazione del potere, della libera circolazione delle informazioni dall'etica hacker e la libertà di acquisizione e modifica dei programmi dal copyleft. Si parla quindi di un'arte che nasce libera, su un supporto pensato per mantenerla tale, a portata di chiunque (ammesso che si disponga di una connessione internet e di un device), gratuitamente. Secondo i principi del free software, pertanto, non solo dovrebbe essere garantita la libera fruizione dell'opera di Net Art, ma anche la riproduzione.

Il copyright ha il ruolo di tutelare un'idea, impedendo che venga “rubata”. L'obiezione avanzata dai net artisti è che un'idea, essendo un pensiero, ovvero qualcosa di astratto, non può essere rubata, perché può essere condivisa da infinite persone, moltiplicata all'infinito, posseduta da tutti allo stesso tempo. Il copyright, infatti, non difende l'idea ma la possibilità di chi l'ha avuta per primo di utilizzarla a scopo di lucro. Il copyright non è quindi, secondo gli hacker e i net artisti, un mezzo di tutela per la proprietà intellettuale, ma un mero meccanismo capitalista che permette di lucrare su fonti di creatività illimitata. Inoltre, esso si basa sul concetto di originalità dell'opera che spesso nelle opere di Net Art diviene talmente relativo da venire meno. Essendo principalmente composta da software, l'opera di Net Art può essere copiata e la copia può essere in tutto e per tutto un

¹² R. Stallman, *op. cit.*

¹³ *Ibidem.*

clone dell'originale. A questo punto è difficile stabilire quale dei due sia l'originale, dal momento che non vi sono effettive differenze. Inoltre, il processo di clonazione può essere ripetuto quante più volte si desidera. Come può questo influire sul valore dell'opera? Prendiamo come esempio l'azione svolta dagli 0100101110101101.org – gli artisti Eva e Franco Mattes, oggi residenti a New York – verso il sito di Olia Lialina, Art.Teleportacia. Qui l'artista aveva intenzione di vendere le proprie opere di Net Art assicurando al compratore l'accesso esclusivo all'url originale tramite certificato. Nel giugno del 1999 i Mattes, che vedono nel tentativo di Lialina un affronto all'etica della Net Art, copiano il sito che si ritrova ad avere dei duplicati gratuiti delle opere che sta vendendo. Per i Mattes,

Copiando un sito, stai interagendo con esso, lo stai usando per esprimere contenuti che l'autore non aveva previsto. Interagire con un'opera d'arte significa essere fruitore/artista; i due ruoli coesistono nello stesso momento. [...] La condizione necessaria al fiorire della cultura del ri-uso è il completo abbandono del concetto di copyright, che è anche un bisogno "naturale" dell'evoluzione del digitale¹⁴.

Allo stesso modo, nel 1997 Vuk Ćosić realizza *Documenta Done* (Fig. 01).

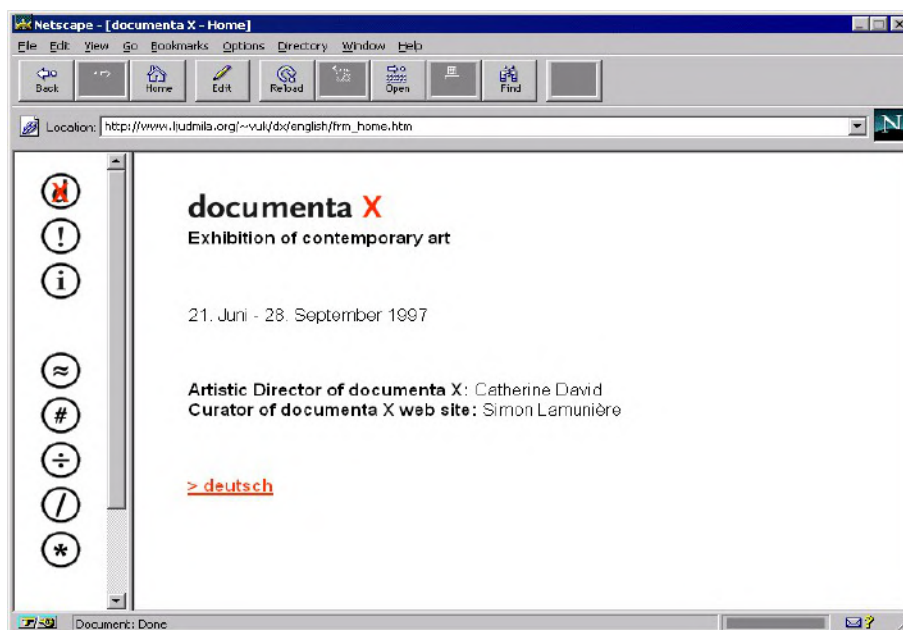


Fig. 01. Vuk Ćosić, *Documenta Done* (1997).

Foto: Rhizome, *Net Art Anthology*, <https://anthology.rhizome.org/documenta-done>

Sono gli anni più fortunati della Net Art, che pur iniziando ad entrare nelle istituzioni continua a mantenere la sua purezza ideologica, problematizzando spesso il rapporto con

¹⁴ M. Deseriis, G. Marano, *Net.art. L'arte della connessione*, ShaKe, Milano 2008, pp. 82-83.

la musealizzazione. *Documenta Done* è un «act of artistic piracy»¹⁵ avvenuto subito dopo la decima edizione di *Documenta*, esposizione quinquennale presso Kassel, Germania. Quell'anno l'evento ospitò diversi padri fondatori della Net Art – tra cui lo sloveno Vuk Ćosić – prevedendo, al termine dell'evento, di chiudere il sito che era stato creato appositamente per l'esposizione e conteneva diverse opere di Net Art per poi venderlo in versione offline sotto forma di CD-ROM. Tale iniziativa incastrava la Net Art nella logica di profitto capitalista che tanto gli artisti avevano rifiutato e infrangeva il principio fondante condiviso da net artisti e hacker che prevede il libero e illimitato accesso a qualsiasi tipo di contenuto. La risposta di Ćosić fu quella di copiare il sito sul proprio, Ljudmila.org, chiamandolo *Documenta Done* e facendo circolare un falso comunicato stampa sull'accaduto, imputando l'hackeraggio ad un presunto quanto vago “Eastern European hacker”¹⁶. Ćosić utilizza il plagio per dichiarare l'impossibilità e l'insensatezza del possesso al fine dell'inserimento nel mercato di un'entità astratta e altera come la Net Art. Copiarla è un mezzo immediato quanto efficace: la copia è in tutto e per tutto identica all'originale, quindi come stimarne il valore? Ritornano echi dadaisti, tanto che lo stesso Ćosić dichiarerà «*Documenta Done* is my little love child of Duchamp and Debord»¹⁷.

Net Art come attivismo

L'intersezione tra arte e attivismo politico ha generato una moltitudine di opere e azioni, raccolte sotto il termine *attivismo*, «an artistic-political practice giving voice to the opposition to capitalism and consumerism»¹⁸. È chiaro che l'origine di questa corrente precede l'avvento della Net Art, ma il contesto in cui quest'ultima prende forma la rende uno dei più coerenti mezzi di attivismo.

Si può parlare di attivismo nel caso di *Vote Auction* (2000-2006 degli Ubermorgen, duo svizzero-austriaco-americano fondato nel 1995 da lizvix and Hans Bernhard) (Fig. 02).

¹⁵ <https://anthology.rhizome.org/documenta-done>.

¹⁶ M. Connor (a cura di), *The Art Happens Here: Net Art Anthology* (catalogo della mostra), Rhizome, New York, April 23, 2019, p. 71.

¹⁷ <https://anthology.rhizome.org/documenta-done>

¹⁸ D. Danko, *Artivism and the Spirit of Avant-Garde Art*. In: V. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, E. Sevänen (eds.) *Art and the Challenge of Markets Volume 2. Sociology of the Arts*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-64644-2_9



**Fig. 02. Ubermorgen.com, *Vote Auction* (2000-2006).
Foto: Rhizome, *Net Art Anthology*, <https://anthology.rhizome.org/vote-auction>**

L'opera consiste in una piattaforma di aste online, progettata in vista delle elezioni presidenziali americane del 2000 tra Al Gore e George W. Bush. Il sito, rimasto attivo fino al 2006, invitava i cittadini a mettere in vendita il proprio voto. Sebbene la transazione non avvenisse realmente, ed in termini effettivi nessun voto sia stato venduto o acquistato, il progetto acquistò immediatamente una notevole risonanza soprattutto a seguito del tentativo delle autorità di chiudere il sito (*Vote Auction* ha infatti dovuto cambiare tre domini, voteauction.com, vote-auction.com e voteauction.net). La notizia fu riportata da più di 2500 media tra giornali, radio e televisione (tra gli altri, la CNN dedicò all'azione degli Ubermorgen un servizio speciale di 27 minuti intitolato "Burden of Proof"¹⁹) e si stima che

¹⁹ M. Connor, *op. cit.*, p. 264.

abbia raggiunto 450 milioni di persone in tutto il mondo²⁰. Il sito era inizialmente un dominio di proprietà di James Baumgartner, all'epoca studente al *Rensselaer Polytechnic Institute*, che aveva ideato *Vote Auction* come progetto per la propria tesi di laurea: «In the current election system, the voter is a product to be sold to the corporations. But they're being sold through this convoluted method of advertising, consultants, (and) traveling. Voteauction is making a more direct line – the old cutting-out-the-middle-man approach»²¹. Il progetto sollevava quindi le importanti questioni dell'affidabilità del sistema elettorale e della trasparenza della democrazia nel contesto capitalista in cui tutto ha un prezzo. Ubermorgen, con la mediazione del collettivo americano RTMark, comprò il dominio e gestì il sito dal primo agosto al 7 novembre del 2000. In seguito, il materiale raccolto – circa 700 kg di reclami, documenti giudiziari, ingiunzioni, registrazioni del servizio CNN – è stato esposto all'Aldirch Contemporary Art Museum (2001), alla Premises Gallery Johannesburg (2002), al Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona (2003), al Read_me 2.4 Helsinki (2003), Konsthall Malmoe (2004), Kunsthaus Graz (2004), Lentos Museum of Modern Art (2005), Ars Electronica (2005) e ARCO Madrid (2006)²².

La Net Art, nell'ambito dell'attivismo politico, trova un'efficace applicazione anche ai temi della discriminazione razziale e della xenofobia. In quest'ottica è significativo il lavoro dell'artista concettuale afroamericana damali ayo. damali ayo preferisce che il suo nome sia riportato in caratteri minuscoli, e ha legalmente abbandonato il proprio cognome (Patterson) nel 1995. Il perché di questa scelta può essere interpretato alla luce di ciò che troviamo nel suo libro *How to Rent a Negro* (2005)²³, in cui, in chiave satirica, scrive:

In any situation where you are referencing a black author, actor, sports figure, or politician, use the opportunity to display your comfort with black people in general. An easy way to do this is make sure you refer to the star only by a first name. Never use last

²⁰ I. Arns, H. Bernhard, Lizvlx, A. Ludovico (eds.), *Ubermorgen.com: Media Hacking Vs. Conceptual Art*, UBERMORGEN.COM, 2009 pp. 66.

²¹ M. K. Anderson, *Close Vote? You Can Bid on It*, <https://www.wired.com/2000/08/close-vote-you-can-bid-on-it/>

²² I. Arns, H. Bernhard, Lizvlx, A. Ludovico (eds.), *Ubermorgen.com: Media Hacking Vs. Conceptual Art*, UBERMORGEN.COM, 2009 pp. 66.

²³ damali ayo, *How to Rent a Negro*, Chicago Review Press, Chicago 2005.

names and avoid using titles like Dr., Mr., or Mrs. Just say Condry, Denzel, Tiger or Jesse. Talk about this black celebrity as if you know them personally²⁴.

How to Rent a Negro è una provocazione, un libro che analizza in chiave critica e satirica le interazioni interrazziali sotto forma di una finta guida diretta agli uomini e le donne bianche per affittare una persona di colore. Due anni prima, nel 2003, damali ayo realizzava l'opera di Net Art *Rent-a-Negro*²⁵: un sito web che invitava persone bianche ad "affittare" una persona di colore perché svolgesse delle mansioni a titolo gratuito (Fig. 03).

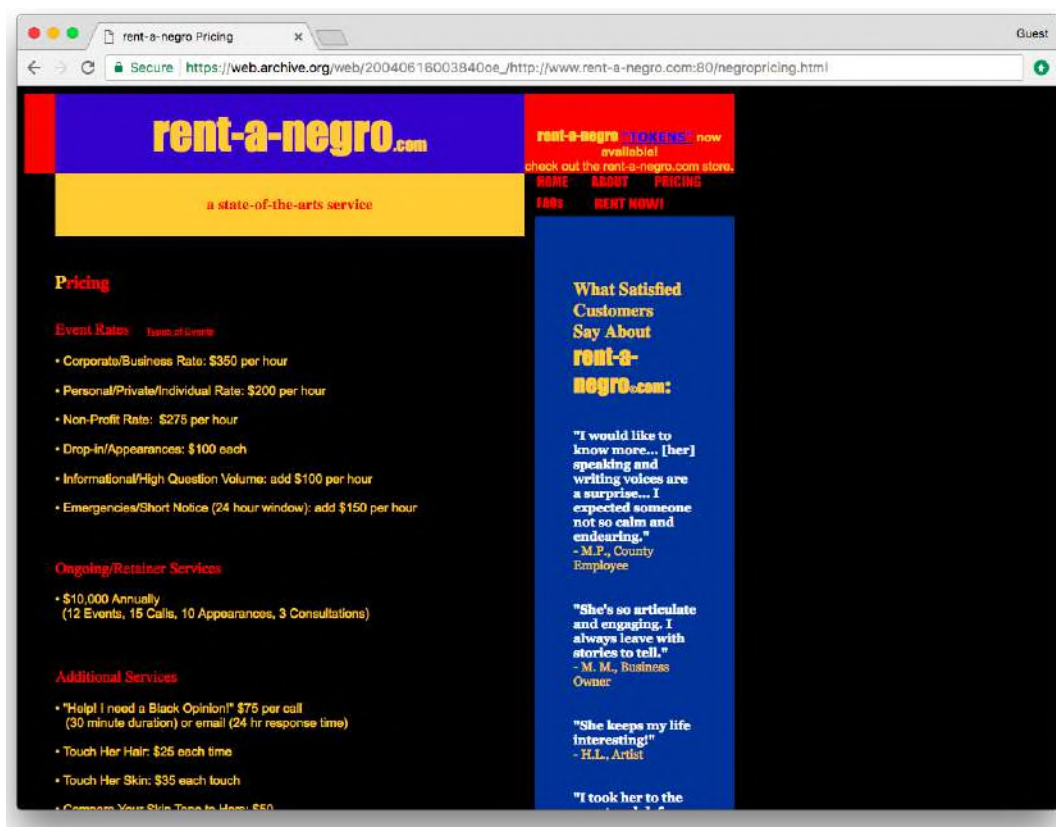


Fig. 03. damali ayo, *Rent-a-Negro* (2003).

Foto: Rhizome, *Net Art Anthology*, <https://anthology.rhizome.org/rent-a-negro>

L'artista è stata purtroppo costretta ad abbandonare il progetto quasi immediatamente, a seguito di una serie di richieste da parte di utenti che sconfinavano nella violenza. Con questa semplice performance, damali ayo ha efficacemente reso visibile il modo in cui le persone bianche continuano a percepire il rapporto con le persone nere in un'ottica di

²⁴ damali ayo, *op. cit.*, p. 37.

²⁵ M. Connor, *op. cit.*, p. 202.

subordinazione profondamente oggettificante. Sugli stessi temi agisce l'opera del collettivo artista Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. *lab Transborder Immigrant Tool* (2007 – in corso)²⁶, un'applicazione per cellulari ideata per accompagnare il percorso dei migranti attraverso il deserto messicano fino al confine degli Stati Uniti (Fig. 04).



Fig. 04. Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, *Transborder Immigrant Tool* (2007 – in corso) (2003).
Foto: Rhizome, *Net Art Anthology*, <https://anthology.rhizome.org/transborder-immigrant-tool>

L'applicazione fornisce indicazioni per la sopravvivenza nel contesto ostile del deserto, ma inoltre recapita giornalmente una poesia, con l'obiettivo di non trascurare il benessere psicologico ed emotivo del migrante. Questo aspetto è fondamentale per l'umanizzazione del soggetto migrante, troppo spesso spersonalizzato. Sebbene questo strumento non sia mai arrivato nelle mani degli utenti designati, il progetto ha avuto una forte risonanza mediatica che ha contribuito a riportare l'attenzione sul problema del confine messicano.

In tempi recenti lo sguardo dei net artisti si è fatto più critico e ha assunto derive esegetiche ed esaminatrici. L'Internet libero che dava voce alle minoranze e alle sottoculture è stato fagocitato dal capitalismo globale, diventando uno strumento nelle mani di potenti aziende, un'arena per la propaganda politica e il controllo egemonico del pensiero e delle relazioni. Inoltre, il presente ha aperto nuove possibilità al plagiarismo:

²⁶ M. Connor, *op. cit.*, p. 245.

At present, new conditions have emerged that once again make plagiarism an acceptable, even crucial strategy for textual production. This is the age of the recombinant: recombinant bodies, recombinant gender, recombinant texts, recombinant culture²⁷.

Sono questi i temi che muovono l'americano Zach Blas verso la realizzazione di *Contrainternet* (2014-2018), con cui l'artista torna a parlare di *plagiarismo utopico* attraverso le lenti della teoria queer e femminista. L'opera consiste in un'installazione video dal titolo *Jubilee 2033*, una *science fiction queer* ispirata al film di Derek Jarman del 1978, realizzata sia in *live action* che in *CGI*, che narra il viaggio nel tempo di Any Rand in una distopica Silicon Valley del futuro²⁸. Il film, distribuito dall'Arsenal Institut für Film und Videokunst, è stato nominato ai Teddy Award come miglior cortometraggio al Festival Internazionale del Cinema di Berlino 2018. Con l'installazione video viene esposta una pietra di silicio, ancora un riferimento al futuro e alla sua interpretazione e lettura, in contrapposizione alla trasparenza della palla di cristallo, e il prodotto editoriale in edizione limitata *The End of Internet As We Knew It* (2015) – chiaro riferimento al saggio *End of Capitalism (As We Knew It)* di J.K. Gibson-Graham The.

Nell'ambito del progetto *Contrainternet* nel 2015 Zach Blas realizza *Contra-Internet Inversion Practice #1: Constituting an outside (Utopian Plagiarism)* (Fig. 05), in cui riprende – tramite la funzione di registrazione dello schermo del software *QuickTime* – un utente mentre copia, incolla e modifica diversi frammenti di testi critici di Paul B. Preciado (*Manifiesto Contrasexual*, 2002), di Fredric Jameson (*The Cultural Turn*, 1998) e gli scritti del Subcomandante Marcos, leader del movimento Zapatista messicano. Le modifiche apportate dall'utente sostituiscono le parole "capitalismo" ed "economia" rispettivamente con "Internet" e "network". Allo stesso tempo iTunes, aperto in un'altra finestra, riproduce la traccia musicale *Get Off the Internet* di Le Tigre, e una voce digitale recita il testo "rettificato". Quello di Blas è un appello per immaginare una via d'uscita dal capitalismo tramite l'assimilazione e la modificazione di teorie innovative.

²⁷ S. Penny, *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York, New York 1995, "Utopian Plagiarism, Hypertextuality, and Electronic Cultural Production", p. 105.

²⁸ Connor M., *op. cit.*, p. 364.

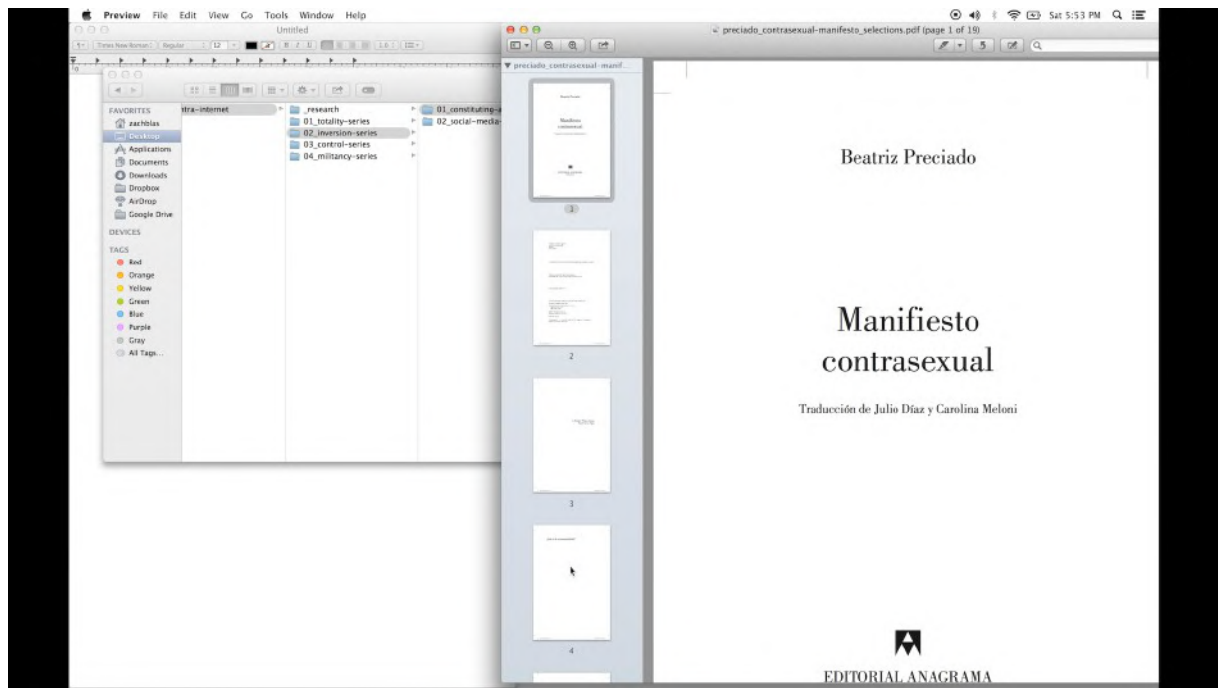


Fig. 05. Zach Blas, *Contra-Internet Inversion Practice #1: Constituting an outside (Utopian Plagiarism)* (2015).
Foto: Rhizome, *Net Art Anthology*, <https://anthology.rhizome.org/contra-internet>

Conclusioni

Sebbene con il tempo la Net Art sia stata ampiamente inglobata nell'istituzione museale – come è spesso accaduto per le avanguardie nate in opposizione allo *status quo* – ed abbia così perso parte della sua iniziale carica ideologica che la portava ad opporsi fermamente al sistema dell'arte, non ha mai smesso di affrontare questioni politiche e sociali. Lavori come *Vote Auction* e *Rent-a-Negro* dimostrano che l'identità relazionale, immateriale e computazionale della Net Art la renda naturalmente predisposta ad essere condivisa e fruita con grande facilità su scala mondiale, dando vita a fenomeni mediatici di grande risonanza. Possiamo quindi dire che la contemporaneità ha confermato il potenziale che i primi net artisti vedevano in Internet, ma allo stesso tempo – come messo in luce dall'opera *Contraineternet* – non bisogna cadere nell'errore di idealizzare il web, che può facilmente rappresentare uno strumento dalle illimitate risorse al servizio di dinamiche capitaliste.

Riferimenti Bibliografici

M. K. Anderson, *Close Vote? You Can Bid on It*, <https://www.wired.com/2000/08/close-vote-you-can-bid-on-it/>

- I. Arns, H. Bernhard, Lizvlx, A. Ludovico (A cura di), *Ubermorgen.com: Media Hacking Vs. Conceptual Art*, UBERMORGEN.COM, 2009.
- T. Bazzichelli, Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking, Punto informatico.it, web, 27 luglio 2001 <https://www.punto-informatico.it/dellarte-del-cyberpunk-e-dellhacking/> (ultimo accesso 10/01/2021)
- T. Bazzichelli, *Networking: la rete come arte*, Costa & Nolan, Genova 2006.
- J. Blank, *(History of) Mailart in Eastern Europe*, atti del congresso, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1996 <http://www.irational.org/cern/netart.txt> (ultimo accesso 22/11/2020)
- P. Christiane, *From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality*, ISEA2015, 21st International Symposium on Electronic Art.
- M. Connor (ed.), *The Art Happens Here: Net Art Anthology* (catalogo della mostra), Rhizome, New York, April 23, 2019
- Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*, Autonomedia, New York 1996.
- damali ayo, *How to Rent a Negro*, Chicago Review Press, Chicago 2005.
- D. Danko, Artivism and the Spirit of Avant-Garde Art. In: V. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, E. Sevänen (eds) *Art and the Challenge of Markets Volume 2. Sociology of the Arts*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-64644-2_9
- M. Deseriis, G. Marano, *Net.art. L'arte della connessione*, ShaKe, Milano 2008.
- A. Di Corinto, T. Tozzi, *Hactivism. La libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma 2002.
- O. Grau, *MediaArtHistories*, MIT Press, Cambridge 2007.
- B. Groys. On Art Activism. e-flux Journal n.56, 2014 <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism>
- F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso Books, New York 1998.
- J. Krysa, *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, Autonomedia, New York 2006.
- S. Levy, *Hackers. Gli eroi della rivoluzione informatica*, collana Cyberpunkline, Shake edizioni, Milano 2002.
- M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002.

- S. Penny, *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York, New York 1995, “«Utopian Plagiarism, Hypertextuality, and Electronic Cultural Production».
- P. B. Preciado, *Manifiesto Contrasexual*, Editorial Anagrama, Barcellona 2016.
- D. Quaranta, *It Isn't Immaterial, Stupid! The Unbearable Materiality of the Digital*, in «Artecontexto», Madrid 2009.
- A. E. Smith, *Zapatismo in cyberspace: Interview with Ricardo Dominguez*, Rhizome.org, Jan 26, 2016 <https://rhizome.org/editorial/2016/jan/26/interview-with-ricardo-dominguez/>
- R. Stallman, *What is Free Software?* <https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.en.html> (ultimo accesso 22/11/2020)
- P. Weibel. *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*, Mit Press, Boston 2015.
- S. Wray, *The Electronic Disturbance Theater and Electronic Civil Disobedience*, The thing.net, web, 17 giugno 1998. <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html> (ultimo accesso 10/01/2021)

Sitografia

<https://anthology.rhizome.org/>

<http://art.teleportacia.org/>

Biografia degli autori/ Author biography

Laura Cocciolillo si laurea nell’A.A. 2018/2019 in Studi Storico-Artistici presso la Sapienza di Roma con la tesi *Pratiche Curatoriali per la Net Art nel XXI secolo* e attualmente frequenta il corso di laurea magistrale in Management and Economics of Arts and Culture presso la Ca’ Foscari di Venezia. La sua ricerca è incentrata principalmente sul rapporto tra arte e nuove tecnologie, in particolare sulle culture digitali e la cybercultura. Dal 2019 collabora con *Artribune*.

Laura Cocciolillo graduated in the A.Y. 2018/2019 in Historical-Artistic Studies at the Sapienza University of Rome with the thesis *Curatorial Practices for Net Art in the 21st century* and currently attends the master's degree course in Management and Economics of Arts and Culture at Ca 'Foscari in Venice. Her research is mainly focused on the relationship between art and new technologies, in particular on digital cultures and cyberculture. Since 2019 she collaborates with *Artribune*.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Artivismo in rete. Le beffe degli anni Dieci

Martina Coletti

D'ARS Magazine

Abstract

Questo intervento prende le mosse da un articolo uscito sul trimestrale D'ARS nel 2010 dedicato ad alcune operazioni artistiche ascrivibili all'ambito del media attivismo di quegli anni in Italia, con particolare riferimento a pratiche, riflessioni critiche e strumenti mutuati dal web e ascrivibili al fenomeno dell'hacktivismo e dell'hacking sociale. Il termine "net.art" definisce nel campo dell'arte molti dei lavori trattati. Tra le dinamiche più ricorrenti si ritrova il détournement, l'irriverenza del gesto dada che si insinua negli ingranaggi delle macchine del potere per ridimensionarne la portata e dare spazio all'immaginazione. Il testo ricostruisce il periodo partendo dai netartisti 0100101110101101.org e dalla vicenda del *Conflitto di Tirana*; più specificatamente sul terreno dell'artivismo si ripercorrono alcune delle operazioni condotte da Les Liens Invisible, mentre con AOS – Art Is Open Source si apre il versante della riappropriazione di linguaggi e strumenti.

This contribution is based on an article published in 2010 by D'ARS magazine about media activism art performances going on in Italy in those years, which referred to experiences, critical debate and tools around the web, and relating to hacktivism and social hacking. The expression "net.art" applies to many of the works dealt with. Among the most frequent practices, we have détournement, the irreverent dadaist gesture against the establishment apparatus, which aims to downsize its power and give way to imagination. The contribution retraces those experiences starting from netartists 0100101110101101.org and the *Conflitto di Tirana* performance. It goes back to works by Les Liens Invisible in the field of artivism, and works by AOS – Art Is Open Source - whose focus is on reappropriation of languages and tools.

Parole chiave / Key Words

Fake; artivismo; net.art; beffa mediatica; détournement.

Fake; artivism; net.art; detournement; media prank.

Se oggi l'arte (o l'attività prevalentemente espressiva degli esseri umani) ha un senso, deve parlarci di questo. Deve parlarcene proclamando e praticando l'irriducibilità del linguaggio all'algoritmo, la ribellione dell'espressione alla merce, la fuga della vita dall'immaginario precotto ed eterodiretto.

È giusto quindi cominciare con le parodie e con le beffe. La generazione più irrisa e truffata di tutta la modernità sta affilando i suoi denti, le sue parole, le sue righe di codice. Immaginari contro immaginari, parole contro parole, algoritmi contro algoritmi.

Antonio Caronia, 2013¹.

Questo intervento prende le mosse da un articolo uscito sul trimestrale «D'ARS – Magazine of contemporary arts and cultures» nel 2010², un testo di circa seimila battute nel quale mettevo insieme il racconto di alcune operazioni artistiche ascrivibili all'ambito del media attivismo di quegli anni in Italia, con particolare riferimento a pratiche, riflessioni critiche e strumenti mutuati dal web e ascrivibili al fenomeno dell'hackivism³ e dell'hacking sociale. Questa serie di elementi (lavori risalenti ai primi anni del Duemila fino al 2010 circa in Italia; l'approccio critico allo strumento della rete e la volontà di creare uno spiazzamento rivelatorio nello spettatore) rimangono come cornice a delimitare anche l'attuale scritto. Si possono rivedere quegli eventi alla luce del tempo trascorso, aggiungendo qualche precedente non citato nell'articolo originale, qualche compagno di strada in più e un maggiore approfondimento che col senno di poi può ampliare o confutare le osservazioni di dieci anni fa. Nel complesso questi lavori artistici si presentano, a un primo sguardo, come beffe mediatiche, in seconda battuta come raffinati *fake ante litteram* che sfruttano una conoscenza approfondita dei sistemi di comunicazione nel periodo precedente il passaggio al cosiddetto web 2.0, all'alba dell'Internet of things e dell'uso sistematico dei *big data*.

Le logiche e le tecnologie adottate nel campo della comunicazione dalle istituzioni e dalle grandi imprese, da sempre vedono nascere tattiche di controinformazione e smantellamento della fiducia sulla veridicità del fatto mediaticamente attestato: azioni che riescono nei loro intenti quanto più il loro è un approccio ironico e artistico. Dai primi anni No-

¹ <https://www.darsmagazine.it/soggettivita-linguaggio-ribellione> (consultato il 27/11/2021).

² D'ARS n. 202, anno 50, Eupalino, Milano 2010.

³ «Il termine hackivism è diffusamente accettato in Italia sin dagli anni Novanta (seguendo la tradizione del cyberpunk politico) e comprende quelle pratiche attiviste e artistiche a favore della libertà di espressione e comunicazione, in particolare in rete, ma non solo». T. Bazzichelli, *Networking, l'arte come rete*, Costa & Nolan, Milano 2006.

vanta del secolo scorso, l'etica hacker ne è una componente fondamentale: il carattere virale, la volontà di indagare le logiche e il funzionamento dei sistemi (tecnologici e sociali), il voler condividere e "riprogrammare" i saperi, rivendicando accesso alle informazioni e libertà di espressione, sono elementi endemici nel mediattivismo. In campo artistico net.art è la definizione che ha compreso molte delle opere nate in questo humus culturale e politico. Tra le dinamiche più ricorrenti si ritrova il *détournement*, l'irriverenza del gesto dada che si insinua negli ingranaggi delle macchine del potere per ridimensionarne la portata e dare spazio ed energia all'immaginazione. Spesso per descrivere le logiche e il funzionamento di queste opere si chiama in causa l'immagine del virus (informatico prima che biologico) metafora utilizzata da Tommaso Tozzi, teorizzatore dell'Hacker Art, già alla fine degli anni '80 per descrivere un approccio operativo e concettuale.

Se dagli USA l'esempio più eclatante è quello rappresentato dalle azioni del duo di artisti The Yes Men, uno sguardo geograficamente più vicino ci riporta ai tranelli dei netartisti 0100101110101101.org o alla vicenda del *Conflitto di Tirana*; più specificatamente sul terreno dell'attivismo troviamo esempi come le operazioni di controinformazione condotte dal progetto La Molleindustria o da Les Liens Invisible, mentre AOS – Art Is Open Source spinge sul versante della riappropriazione di linguaggi e strumenti a difesa della libertà di accesso e condivisione dei saperi.

Se non parto direttamente dall'esperienza di Luther Blissett non è di certo perché non sia riconoscibile nelle pratiche che vanno sotto questo nome collettivo o "condividuo" (Caronia 2009) la matrice concettuale che ha formato, influenzato e anticipato alcune delle esperienze qui trattate più nello specifico. In effetti in Blissett c'era già tanto di quello che si ritrova nel mediattivismo degli anni successivi, nella net.art, italiana e non. La motivazione è in parte nei limiti della cornice dichiarata sopra, e in parte nel fatto che, a differenza delle altre esperienze qui trattate, Blissett stesso non è interessato ad agire nel mondo dell'arte; pur avendo veicolato, per primo tramite la rete, le imprese di un artista inesistente, non ha rivendicato come artistiche le proprie azioni e anzi, quando alcuni dei Blissett si sono mossi verso una sperimentazione in ambito dichiaratamente artistico, questi stessi hanno assunto un nome nuovo, ragionando "tra Blissett" (questo quanto emerge anche nel recente documentario di Dario Tepidino *Luther Blissett: informati, credi, crepa - un documentario sul Lu-*

ther Blissett Project presentato al Biografilm Festival di Bologna del 2019). Ma è proprio a partire da questo spin-off dell'esperienza Blissett che invece si può introdurre qui la pratica che unisce arte, attivismo e web. Il nuovo nome collettivo è 0100101110101101.org, gli artisti sono due e oggi usano gli pseudonimi Eva e Franco Mattes.

È il 1999 quando alcuni media italiani e internazionali divulgano la notizia della morte dell'artista bosniaco Darko Maver nel carcere di Podgorica sotto i bombardamenti NATO, durante la guerra del Kosovo. Dalla mostra alla Kapelica Gallery di Ljubljana nel '98, i suoi lavori erano stati esposti in diverse manifestazioni in Italia e, dopo la sua morte, arrivano alla 48° Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia dove l'artista viene ricordato con un documentario e un'installazione all'interno del padiglione italiano Free Art Campaign. Il carattere controverso ed estremamente cruento delle sue performance, le notizie della sua incarcerazione per anti-patriottismo e la morte nel contesto di un conflitto bellico sul quale era alta l'attenzione dei media internazionali, sono tutti ingredienti funzionali al raggiungimento della celebrità di questo artista. Diversi comunicati stampa circolati online hanno permesso la divulgazione del suo lavoro, l'affluenza degli spettatori alle mostre allestite a Bologna e a Roma, la solidarietà degli ambienti della cultura underground, l'attenzione di qualche critico accademico bolognese. Tuttavia Darko Maver, l'artista, non esiste; come si legge nel testo di rivendicazione redatto da 0100101110101101.org e Luther Blissett, Darko Maver, vero nome di un noto criminologo sloveno, è una creatura mediatica, «un saggio di purissima mitopoiesi»⁴, un virus del tipo cavallo di Troia infiltrato negli organi dell'informazione di cronaca e di settore culturale.

0100101110101101.org «Organizza le informazioni e decostruisce i processi, con lo scopo di sovvertire dall'interno – usando le sue stesse armi – il sistema di produzione, distribuzione e fruizione dell'arte»⁵. La performance *Darko Maver* è stata un'operazione di svelamento, erede (dichiarato dagli stessi artisti) di quella pratica inaugurata da Duchamp con il ready made. Quello che muta rispetto all'azione dadaista è soprattutto il contesto mediatico, l'infrastruttura sulla quale viaggiano le informazioni e il conseguente modello di comportamento dei presunti agenti che contribuiscono alla costruzione con-

⁴ Cfr. http://www.lutherblissett.net/archive/487_it.html, (consultato il 18/11/2021).

⁵ 0100101110101101.org in un'intervista contenuta in A. Caronia, *Universi quasi paralleli. Dalla fantascienza alla guerriglia mediatica*, CUT-UP EDIZIONI, Roma 2009.

divisa dei significati. Nelle intenzioni degli 0100101110101101.org c'era la volontà di dimostrare il ruolo dei critici e dei galleristi nel decidere se un artista ha un valore o meno; ma si può aggiungere che quanto si arriva a dimostrare è come l'esistenza di un artista (o di un qualsiasi fatto) sia decretata per prima cosa dal suo esistere come fatto mediatico inserito nella giusta rete di divulgazione: il riconoscimento di Darko Maver non parte dai critici d'arte ma dagli organi di informazione. L'attenzione che in Italia alcuni critici hanno dato all'artista è stata determinata dalla loro fiducia nel sistema di creazione e divulgazione delle notizie e nell'informazione stessa (i comunicati stampa redatti ad hoc per attirare l'attenzione del mondo dell'arte). Si tratta di un'operazione di mimesi, infiltrazione e sfruttamento delle dinamiche di un sistema che si rivelava sempre meno controllabile nella sua esplosione nella rete. L'attacco è alla fiducia nella comunicazione mediatica prima che al sistema dell'arte contemporanea.

Il *Complotto di Tirana*, capolavoro di beffa mediatica al cuore dell'Olimpo dell'arte, ha molti punti in comune con la storia di Darko Maver, anche se la portata supera di gran lunga quella del precedente, in misura purtroppo inversamente proporzionale alla sua notorietà, andando a insinuarsi nelle crepe del potere-critico culturale.

Il 14 settembre del 2001 inaugura la Biennale d'arte contemporanea di Tirana, promossa dalla rivista italiana Flash Art. L'evento è alla sua prima edizione e vede la partecipazione di alcuni tra i curatori e gli artisti più celebri del periodo: Nicolas Bourriaud, Hans-Ulrich Obrist, Vanessa Beecroft, Francesco Bonami, per citarne alcuni. Flash Art in quegli anni è la rivista italiana che gode di maggior credito a livello internazionale, ha un'autorevolezza tale da muovere mercati e destini di artisti, galleristi e curatori per lo meno a livello nazionale ed europeo. Tra gli artisti in mostra compare Hamid Piccardo. Il catalogo lo descrive come fondamentalista islamico proposto da Osama Bin Laden come portavoce della Jihad nell'arte. Piccardo fa parte di una sezione della biennale curata da Oliviero Toscani (celebre fotografo autore delle campagne pubblicitarie di Benetton per diversi decenni). Per la conferma della presenza di alcune opere di Piccardo in mostra, che apre a pochi giorni dall'attentato alle Torri Gemelle di New York, Maurizio Cattelan si ritirerà dalla biennale. Gli altri artisti proposti nella sezione curata da Toscani sono Bola Ecu, un'attivista per i diritti umani attiva in Nigeria; Carmelo Gavotta, torinese autore di

video porno amatoriali; Dimitri Bioy, fotografo dichiaratamente pedofilo. Quando Oliviero Toscani riceve il catalogo della biennale, accade qualcosa che fa tremare il mondo dell'arte: Toscani afferma di non aver mai curato quella mostra, di non aver mai fatto parte della biennale e decide di procedere per vie legali contro Giancarlo Politi, direttore di Flash Art e poi contro ignoti. Politi scopre suo malgrado che la corrispondenza intrattenuta via mail nel corso di più di un anno tra litigi, accordi e concessioni, e che era approdata infine al progetto curatoriale che comprendeva i *fantastici quattro* (cit.) di Oliviero Toscani, in realtà non era con l'interlocutore da lui creduto. Il vero Toscani era completamente all'oscuro di tutta la vicenda. A lui si erano sostituiti, in un abile mimetismo nelle dinamiche relazionali ai piani alti del mondo dell'arte, due ignoti che si presentano poi con gli pseudonimi di Marcello Gavotta & Olivier Kamping.



Fig. 01. Tirana Biennale 1, copertina del catalogo.

L'intera vicenda passa sotto il nome di *Complotto di Tirana* e viene rivendicata dagli autori come opera d'arte, una performance durata quasi due anni e ricca di molti altri dettagli significativi ricostruibili tramite i numeri di Flash Art del 2001, oltre che nella contestualizzazione storico-critica di Tatiana Bazzichelli⁶ e nel libro di Francesca Bulian⁷ dedicato all'intera operazione (Fig. 01).

Anche qui e ancora più che con *Darko Maver*, viene messo a nudo un vuoto, svelato una sorta di iter procedurale nel quale il pensiero critico ha abdicato la sua funzione e rinunciato alla sua indipendenza di fronte al funzio-

namento di un sistema automatico, una macchina che si guida da sola e che attesta fun-

⁶ T. Bazzichelli, *Networking, l'arte come rete*, Costa & Nolan, Milano 2006.

⁷ F. Bulian, *2001: il Complotto di Tirana - Storia della più grande beffa artistica di inizio millennio*, Chinaski Edizioni, Genova 2014.

zioni, valori e identità non solo alle opere, ma alle categorie stesse del settore culturale artistico (curatori, critici, venditori, collezionisti, giornalisti...): a essere hackerato in questo caso è principalmente il network di potere che da solo basta ad autoalimentare un intero sistema economico. Qui non è più il contesto duchampiano a definire il valore di un orinatoio (il museo o la galleria) ma la rete di relazioni ai piani alti dello star system. Marcello Gavotta & Olivier Kamping per la realizzazione di questa performance impiegano conoscenza del sistema dell'arte e perseveranza (che mi piace immaginare sostenuta da un gran divertimento); necessitano di una minima competenza tecnologica supportata però da una lucida consapevolezza: le mail sono diventate un fatto mediatico, per essere creduti qualcun altro può bastare una casella di posta elettronica associata a un indirizzo mail con il nome di quella persona. Sono anni in cui non è ancora chiaro quali siano le possibilità offerte dai servizi web. Se si vuole aprire una Gmail con nome e cognome altrui, ottenendo così un indirizzo *fake*, basta arrivare per primi a registrarlo e in pochi saranno in grado di metterne in dubbio l'autenticità (alla base dell'ingenuità di allora forse stava la confusione con la precedente esperienza del concetto di indirizzo: chi potrebbe mai utilizzare il nostro nome e il nostro civico per farsi recapitare la posta?). Il punto su cui poggia tutto il *Complotto di Tirana* è proprio questo, dato che Politi e il finto Toscani per l'organizzazione della mostra si sono accordati esclusivamente via mail.

Siamo agli esordi della diffusione della comunicazione via web, il momento in cui la carta inizia a soffrirne la velocità e in Italia c'è ancora un notevole imbarazzo e una considerevole goffaggine nella maggior parte dei professionisti del settore culturale (e non solo) nell'uso dei nuovi sistemi di comunicazione informatizzati. Questo contribuisce ad aumentare una confusione della quale gli attivisti del web approfittano detenendo competenze tecniche e una comprensione delle dinamiche tecnologiche di gran lunga superiori alla maggior parte degli attori culturali e dell'informazione. È il momento in cui i confini di ciò che è reale, di ciò che può dirsi un fatto esistente, si allargano includendo i territori del web (o per lo meno della rete Internet). Questo è l'ambito in cui si sono mossi per una decina d'anni i netartisti, buttandosi a capofitto nel suo funzionamento, comprendendone subito falle, distorsioni e potenzialità (come sempre l'arte fa all'emergere di ogni nuovo linguaggio, di ogni nuova interfaccia), anticipando di circa dieci anni le evidenze sociali e

politiche che dalla nuova conformazione dell'infosfera sarebbero poi emerse a tutti i livelli. Sono praticamente gli unici intellettuali in grado di parlare di rete e i primi a indagare come anche in questo nuovo piano possa essere messa in discussione la presunzione di trovare una corrispondenza diretta e inviolabile tra fatto / linguaggio e realtà. La questione del *fake* ne è l'esempio più emblematico: quando ancora era scarsa la consapevolezza del valore di un nome che compone un indirizzo e un iniziale vuoto legislativo lasciava il campo ai più accorti, era ancora possibile acquistare domini con nomi di altri, personaggi famosi, istituzioni, imprese ecc. Tra i primi siti *fake* del periodo rimane celebre *Vaticano.org* (1998) degli 0100101110101101.org, un clone con "variazioni d'artista del sito ufficiale del Vaticano (che non aveva pensato di acquistare l'indirizzo del proprio dominio con l'estensione .org limitandosi al più utilizzato .com).



Fig. 02. *A Fake is a Fake!*, Les Liens Invisibles, 2008.

Tra i creatori di siti *fake* e frutto di *détournement* più prolifici e interessanti degli anni successivi troviamo Les Liens Invisibles⁸, progetto artistico composto da Clemente Pestelli e Gionatan Quintini, che presentano il loro lavoro come «ricombinazione eclettica»

⁸ Cfr. <https://www.lesliensinvisibles.org> (consultato il 18/12/2020).

ca della cultura net pop, nel reverse engineering, nel social media subvertising e in qualsiasi altro tipo di riappropriazione dei media».

Una delle loro prime opere è *Liberté, Egalité, Volonté. The Blasphemous Art Riot*, ideata nel 2007 per solidarietà nei confronti del collettivo artistico Mollindustria⁹ del quale il deputato UDC Luca Volontè aveva chiesto la cancellazione del videogioco *Operazione pretofilia*¹⁰ con un'interrogazione parlamentare urgente.

L'opera, un *fake* del sito internet del deputato Volontè, presentava in homepage l'aspetto del sito originario ma conteneva al suo interno il videogioco incriminato. Digitando nei motori di ricerca il nome del deputato, il sito fake realizzato da Les Liens Invisibles compariva tra i primi risultati, oscurando di fatto il sito di Volontè e riportando l'attenzione sull'opera attaccata dall'atto di censura. La risposta al tentativo di limitare la libertà di espressione è stata un'azione che mescola ironia e attitudine hacker che ha portato alla moltiplicazione della visibilità di quanto si è cercato di oscurare, proprio a partire da un attacco al "corpo digitale" (il sito web) di chi ha cercato di contrastare la libertà di circolazione delle idee.

La risposta del deputato fu una denuncia legale. Significativo l'esito della sentenza del 2010 che ha assolto gli artisti in nome dei diritti di libera espressione e di satira e nella quale è scritto «non v'è dubbio che la satira possa essere realizzata anche con la rielaborazione della home page di un sito» (il testo integrale è visionabile dal sito degli artisti). Si tratta di una sentenza storica che ha creato un precedente nell'ordinamento giuridico italiano e che indica il momento in cui la sperimentazione artistica online ha concluso una fase della sua storia, quella del primo web.

Un passo avanti nel modo di creare e diffondere le informazioni rispetto agli anni del primo web si compie con l'avvento del cosiddetto web 2.0. Siamo nel 2004, nasce Facebook

⁹ Mollindustria, avventura di mediattivismo che sperimenta il gaming artistico quale strumento di satira e critica sociale. Nel sito del progetto si legge: «Dal 2003 abbiamo prodotto rimedi artigianali all'idiozia dell'intrattenimento tradizionale sotto forma di brevi giochi sperimentali. I nostri prodotti spaziano dalle simulazioni aziendali satiriche (*McDonald's Video game, Oilgarchy*) alle meditazioni sul lavoro e l'alienazione (*EveryDay the SameDream, Unmanned*), dalle teorie giocabili (*To Build a BetterMousetrap, A Short History of the Gaze*) ai giochi agitprop (*Simulatore di socialismo democratico, giochi casuali per manifestanti, Phone Story*)». Mollindustria espone le sue opere soprattutto negli Stati Uniti dove vive il suo fondatore. Nel 2011 ha fatto parte della mostra *Neoludica. Art is a game*, Evento Collaterale Ufficiale alla 54. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

¹⁰ Cfr. <https://www.molleindustria.org/en/operation-pedopriest> (consultato il 12/12/2020)

che si affianca a una schiera di altri social network e siti di chatting che di lì a poco verranno eclissati; il termine uploadare va a definire la possibilità, per chiunque abbia accesso a una connessione, di immettere contenuti nella rete tramite blog e varie tipologie di bacheche social, apparentemente senza limiti e condizionamenti. L'entusiasmo e la fiducia nei nuovi strumenti tuttavia non placano dubbi e incertezze anche di fronte a tanta disponibilità di soluzioni; i meccanismi di potere che violano la libertà sembrano non subire alcuna minaccia. Ci si poteva chiedere: forse non stiamo formulando le domande giuste all'oracolo di Google? Non siamo abbastanza "tecnoabili" per guidare sistemi solo apparentemente semplici e trasparenti? Una delle questioni emerse fin da subito riguarda il comportamento degli utenti: ci si accorge che di fronte alla grande offerta di contenuti si tende a comporre un proprio palinsesto scegliendo tra i canali di informazione e discussione che corrispondono ai propri specifici interessi, finendo in una scatola mediatica chiusa nella quale non si ottiene molto di più di quello che già si conosce. Gli utenti vengono profilati e non incontrano propriamente l'*altro* ma principalmente la loro versione digitale, ricostruita grazie a *big data* e guidata da raffinati algoritmi e poi *software* di intelligenza artificiale. Comincia a emergere la consapevolezza dell'influenza sui comportamenti e sulle opinioni degli utenti, mentre non cessa la persistenza della censura applicata da alcuni governi anche online. Il dilagante tecnoentusiasmo di quegli anni (ed è un dato da considerare proprio in virtù della sua ampia diffusione che in molti ricorderanno) si affievolisce rimodulando un più equilibrato patto con il senso di realtà: la lotta tra forze contrastanti, che fa oscillare gli equilibri tra libertà e potere, avviene anche nella rete (e soprattutto nella rete).

Per parlare di net.art ai tempi del web 2.0 si deve dunque considerare il passaggio a un ambiente online che offre agli utenti nuovi servizi per la creazione e la divulgazione di contenuti (si dibatteva al tempo sulla riemersione del termine *prosumers* per descrivere questo fenomeno). Solo in questa rinnovata cornice si possono comprendere le risposte di una serie di opere che rileggono criticamente tale fenomeno; occorre ritornare ai lavori di Les Liens Invisibles. Nelle loro opere spesso si partecipa e proprio con la partecipazione attiva dell'utente si assiste al passaggio alla seconda fase della net.art, passaggio che può essere intercettato concettualmente (prima che temporalmente) in un'opera "ponte" tra la net.art classica e il mediattivismo successivo: *A Fake is a Fake!* una piatta-

forma per costruire, con poche semplici azioni alla portata di tutti, siti *fake* di alcune delle principali testate giornalistiche online. In questo lavoro del 2008 i Les Liens Invisibles suggeriscono *Don't blame the fake! Become the Fake!*

Ma entriamo decisamente nel campo del web 2.0 con opere come *Silence is golden - A twitter perpetual intervention*, *Seppukoo.com* o *Subvertr.com*, parodie di alcuni dei principali social network del periodo. Tra questi lavori il più noto è *Seppukoo.com*¹¹, una web app virale che permetteva di compiere il rito del suicidio della propria identità virtuale su Facebook. L'hacking del noto social network causava la disconnessione del proprio profilo, una pseudo-cancellazione quando ancora questa non era tecnicamente permessa da Facebook, e la creazione di un memoriale in un ironico cimitero con tanto di lapide virtuale dedicata ai profili degli utenti passati "a miglior vita".

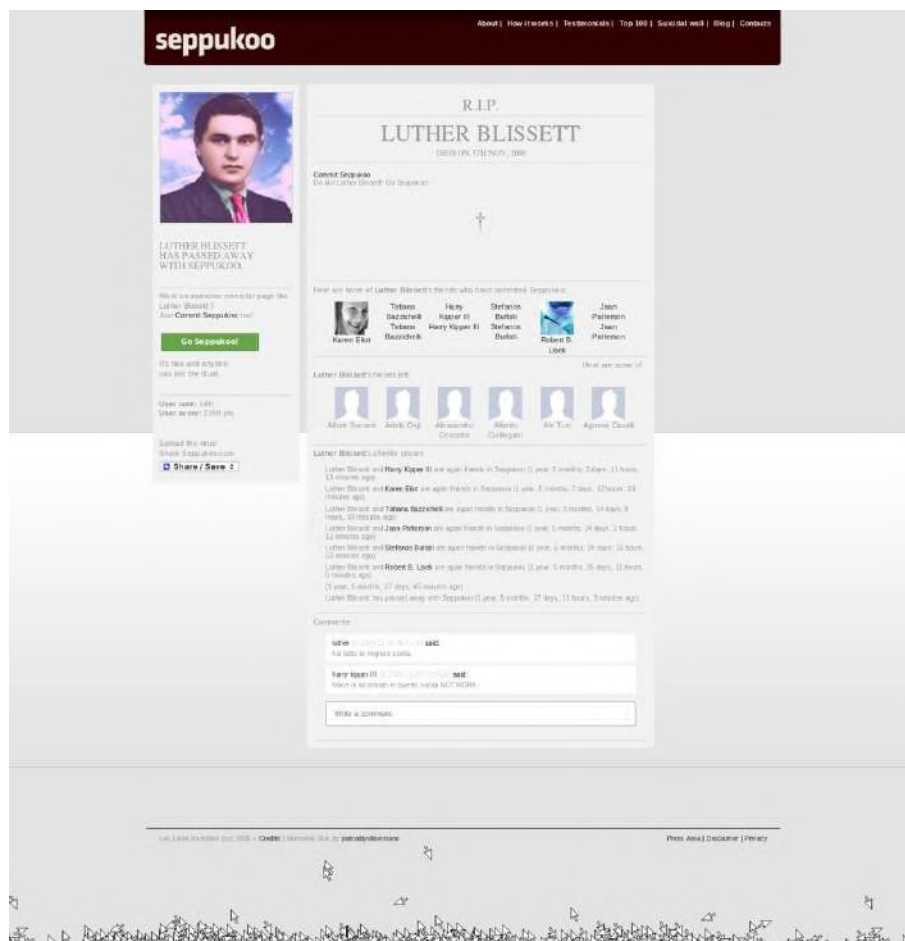


Fig. 03. Seppukoo.com, Les Liens Invisibles, 2009.

¹¹ Menzione d'onore al festival Transmediale di Berlino nel 2010.

Con *Repetitionr.com* (2010) veniva detournato il sistema delle cause online e messi in luce il carattere effimero dell'attivismo *senza corpi* e la corruttibilità tecnologica delle petizioni. All'entusiasmo che accompagnava la diffusione di campagne di raccolta firme a favore di cause tra e più diverse (*allucinazione collettiva o nuovo strumento di democrazia?*), Les Liens Invisibles rispondeva con *Repetitionr.com*, un servizio in grado di fornire in pochi secondi un milione di firme per adesioni a qualsiasi petizione online intendessimo creare; *One man one vote? No more. One click is enough*. In questi lavori c'è spesso la sensazione di assistere ad azioni leggere e giocose che con la stessa efficacia di un slogan pubblicitario rivelano gli aspetti grotteschi, paradossali e distopici di alcuni tra i più celebri social media.

La comunicazione trova poi nuovi risvolti e nuove possibilità con la diffusione di strumenti che agiscono da ponte tra spazio fisico e spazio digitale: il QR Code e la realtà aumentata, che in Italia per emergere dovranno attendere la diffusione degli smartphone, in ritardo rispetto agli USA e altri paesi europei.

Siamo sempre nella seconda metà degli anni Dieci e queste tecnologie discendenti del codice a barre entrano nelle sperimentazioni del progetto artistico di Salvatore Laconesi e Oriana Persico, AOS. Art is Open Source. AOS «è una piattaforma. Mentale e tecnologica. È un atteggiamento che suggerisce l'uso di diverse tecnologie per creare spazi aggiuntivi alla realtà ordinaria: spazi per la critica, per l'espressione, per l'azione»¹².

Nel 2008 con *Squatting Supermarkets*, AOS sviluppa l'applicazione di realtà aumentata per iPhone, *iSee*, che permette di duplicare la narrazione di un qualunque oggetto commerciale: a quella rassicurante costruita dall'azienda produttrice si affianca quella più completa e critica restituita dagli artisti. Un internet delle cose che aumenta dunque la storia dei prodotti svelandone percorsi, geografie, composizioni, umanità e impatto sul pianeta che in prima battuta sembra funzionare con lo scopo di mettere in circolo un atteggiamento più consapevole nei consumi. Anche qui si creano interferenze e cortocircuiti col sistema comunicativo ufficiale, con i suoi contenuti preconfezionati, per far emergere il sistema di valori, relazioni e informazioni che da esso sono stati esclusi. Più in generale l'operazione raggiunge un ulteriore obiettivo: mette a punto e indica una nuova possibile strategia di controinformazione (o meglio di riappropriazione dello spazio, inteso anche

¹² www.artisopensource.net (consultato il 10/12/2020).

come spazio di espressione) ispirata allo *squatting*; un'incursione imprevista sul corpo fisico del prodotto tramite l'applicazione di marker grafici, che infetta il sistema di narrazione ufficiale per riprogrammarlo in un sistema di narrazione alternativa, magari collettiva.

Nel 2008 i due di AOS chiamano a raccolta l'ambiente del mediattivismo e dell'arte dando vita a *REFF - RomaEuropaFakeFactory*¹³, una istituzione culturale *fake* dedicata alla "reinvenzione del reale come risposta a una controversa iniziativa del festival Romaeuropa WebFactory, promosso da Fondazione Romaeuropa e Telecom Italia. Alcuni aspetti del regolamento che definiva le condizioni di partecipazione a questo festival vennero considerati inaccettabili: gli artisti dovevano cedere ai promotori del festival tutti i diritti di utilizzo, remix e sfruttamento delle opere che intendevano candidare al bando di selezione. Inoltre venivano escluse dal bando proprio le opere frutto di remix e *mash-up*. In pratica se da un lato si assisteva all'affermazione di una realtà istituzionale che avrebbe potuto ampliare le possibilità di promozione e sostegno della cultura digitale, in un contesto territoriale dove scarseggiavano iniziative di questo tipo, dall'altra questa realtà negava alcune delle caratteristiche poetiche (e politiche) intrinseche a tutto l'ambiente artistico cui si rivolgeva, dimostrando una incomprensione profonda del fenomeno culturale e minacciando di fatto la libertà di espressione e il diritto d'autore. Da qui la risposta di artisti e teorici della cultura digitale che si raccolgono intorno a *REFF- RomaEuropa FakeFactory* per riflettere su proprietà intellettuale, politiche culturali, open source e sul valore critico e artistico del *fake* e delle pratiche di remix, *mash-up*, *reenactment*. Viene organizzato un festival *fake* del Romaeuropa WebFactory con tanto di sito web che ne imita impostazione grafica e nome. Il *REFF* invita ovviamente gli artisti a presentare lavori basati sulle pratiche del remix e del *mash up*. Vengono diffusi online video ironici in cui William S. Burroughs, Andy Warhol e Orson Welles "redivivi" raccontano dell'esclusione delle loro opere dal festival Romaeuropa WebFactory. Il dibattito arriva con una conferenza (*ReFF.erence*) anche in Senato e una serie di altre iniziative si diffondono nella città di Roma in un momento di autodeterminazione dal basso di un'intera comunità che grazie a questa piattaforma trova un'occasione di auto-narrazione collettiva e pubblica.

¹³ Cfr. www.romaeuropa.org (consultato il 28/01/2021).

Parte importante di questa performance diffusa e multiforme è infine un volume cross-mediale che raccoglie i contributi di coloro che hanno fatto parte di questo network espanso. Nel testo QR code e *fiducial marker* aumentano le pagine di contenuti digitali e mutevoli nel tempo trasformando il libro in una piattaforma di sperimentazione editoriale in AR¹⁴.



Fig. 04. REFF - RomaEuropaFakeFactory, copertina catalogo.

Il contributo di AOS nel contesto dell'attivismo è proseguito poi con progetti come *La cura*¹⁵ o *HER: SheLoves Data*¹⁶ e riflessioni critiche nelle quali propone i concetti di *Data-poiesi*¹⁷, distinguendosi per l'aspetto propositivo costantemente diretto verso una riappropriazione dei linguaggi, dei significati e delle tecnologie. In questo senso continua a sperimentare forme di liberazione del sapere oltre un'esclusiva logica di opposizione, senza rinunciare a strumenti irriverenti. In un recente contributo online Iaconesi afferma:

Fake è diventata una parola pericolosa, orribile, da evitare.
E invece no. Non cediamo alle narrazioni che ci vengono imposte.

¹⁴ S. Iaconesi, O. Persico, L. Simeone, F. Ruberti, *REFF, RomaEuropa FakeFactory*, DeriveApprodi, Roma 2010.

¹⁵ Cfr. <https://la-cura.it> (consultato il 16/01/2021).

¹⁶ Cfr. <https://www.he-r.it/her-she-loves-data> (consultato il 16/01/2021).

¹⁷ Cfr. <https://www.he-r.it/project/datapoiesis-2> (consultato il 16/01/2021).

Non saranno delle IA superintelligenti a salvarci dalle fake news dai populismi e dalle tante forme di violenza online e offline.

Sarà, piuttosto, una movimentazione sociale, partecipata, poetica, dedicata al sorgere di un nuovo immaginario. Sarà una azione culturale, estetica, della comunicazione, il cui scopo sarà quello di portare le persone verso una sensibilità differente, verso uno spazio cognitivo diverso, verso una nuova immaginazione.

Iaconesi e Persico con il loro attuale lavoro ci permettono di osservare una delle principali direzioni in cui l'attivismo sta volgendo l'attenzione oggi: a quel Terzo *Infoscape*¹⁸ caratterizzato non solo dai fenomeni che emergono nella superficie degli schermi (interfacce, contenuti, relazioni), ma anche dalla grande massa di dati prodotti ad ogni nostra azione in rete e dal loro rapporto con la nostra capacità di riconoscerli e rappresentarli in questo nuovo ecosistema.

Riferimenti bibliografici

T. Bazzichelli, *Networking, l'arte come rete*, Costa & Nolan, Milano 2006.

F. Bulian, *2001: Il Complotto di Tirana. Storia della più grande beffa artistica di inizio millennio*, Chinaski Edizioni, Genova 2014.

A. Caronia, *Universi quasi paralleli. Dalla fantascienza alla guerriglia mediatica*, CUT-UP EDIZIONI, Roma 2009.

M. Desiris, G. Marano, *Net.art. L'arte della connessione*, Shake Edizioni, Milano 2003 (2007).

S. Iaconesi, O. Persico, L. Simeone, F. Ruberti, *REFF, RomaEuropa FakeFactory*, DeriveApprodi, Roma 2010

Sitografia

<https://www.artisopensource.net>

<https://www.darsmagazine.it>

<https://www.he-r.it>

<https://la-cura.it>

<https://www.lesliensinvisibles.org>

http://www.lutherblissett.net/archive/487_it.html

¹⁸ <https://www.artisopensource.net/2013/11/20/third-infoscape-de-certeau-clement-casagrande-smart-cities> (consultato il 11/01/2021).

<https://www.molleindustria.org>

<https://www.romaeuropa.org>

Biografia dell'autore / Author's biography

Martina Coletti, curatrice e project manager in ambito culturale, collabora con istituzioni pubbliche e private. Dal 2008 è curatrice delle iniziative della piattaforma Milano in digitale e di eventi di arte contemporanea riguardanti prevalentemente la cultura digitale. È caporedattrice di www.darsmagazine.it. Fa parte di Undicesima – Editoria e comunicazione. Nel 2017 consegue il master U-RISE – Rigenerazione Urbana e Innovazione Sociale presso l'Università IUAV di Venezia. Per Particula Studio si occupa di progetti di comunicazione multimediale in ambito museale.

Martina Coletti is Art curator and project manager in the cultural field. She studied New Media Art, and in 2008, she started collaborating with Fondazione D'Ars Oscar Signorini Onlus, being in charge of the organisation of events related to Art and new technologies for *Milano in Digitale* festival. Since 2011, she is editor in chief at D'ARS – Magazine of contemporary arts and cultures. In 2017, she got a Master's Degree in U-Rise, Urban Regeneration and Social Innovation, at IUAV University, in Venice. She collaborates with public and private institutions. She's currently partner of Particula Studio where she develops projects of interactive communication for museums.

Articolo invitato. Fuori peer review

L'arte sociale e l'attivismo digitale

Marco Tondello

Abstract

Il fenomeno della diffusione dei *social network* non è estraneo al contesto artistico: teorici, filosofi e artisti hanno indagato a lungo sui suoi molteplici aspetti, evidenziando le criticità e interpretando gli effetti che ha provocato nella società in cui viviamo. Con l'avvento del Web 2.0 e la diffusione di un Internet "partecipativo" (composto da *blogs*, *wikis* e reti sociali), prese forma anche un nuovo contesto di sperimentazione per la *net art*. Le nuove proposte artistiche iniziarono a considerare il Web come un elemento primario per la trasformazione sociale e politica. Lo scopo di questo articolo è presentare una serie di progetti artistici, ideati tra il 2000 e il 2020, che si presentano come *social network* con finalità artistiche, attiviste, sociali e comunitarie.

Mostrare la componente solidale dei *social network* può aiutarci a formulare una lettura più positiva in un momento in cui, vista la situazione sanitaria dovuta al Covid-19, è difficile pensare a una loro sconnessione.

The phenomenon of the diffusion of social networks is not foreign to the artistic context: theorists, philosophers, and artists have long investigated its multiple aspects, highlighting the critical issues and interpreting the effects it has caused in the society in which we live.

With the advent of Web 2.0 and the spread of a "participatory" Internet (consisting of blogs, wikis, and social networks), a new experimentation context for net art took shape. The new artistic proposals began to consider the Web as a primary element for social and political transformation. The purpose of this article is to present a series of artistic projects, conceived between 2000 and 2020, which are presented as social networks with artistic, activist, social, and community purposes. The nowadays essential connection to the social networks, due to the health situation derived from Covid-19, could have a more positive reading if we showcase the solidarity component that lies within them.

Parole chiave

Attivismo; social network; arte sociale; attivismo; partecipazione.

Activism, Social Network; Social Art; Activism; Participation.

Successes quando nessuno se l'aspettava

«Successes quando nessuno se l'aspettava. In un mondo prigioniero della crisi economica, del cinismo politico, del vuoto culturale e della disperazione, semplicemente successes»¹. Questa citazione è tratta dal libro *Reti di Indignazione e speranza. Movimenti sociali nell'era di Internet* scritto da Manuel Castells e pubblicato nel 2012. A distanza di otto anni, queste parole si possono interpretare come una descrizione dell'attualità che stiamo vivendo: un mondo in crisi ed afflitto da una emergenza sanitaria che nessuno si aspettava. Nazioni di tutto il mondo stanno tutt'ora continuando a prendere decisioni estreme (chiudere le frontiere, confinare i cittadini nelle proprie case e bloccare la produzione e parte del commercio) nel tentativo di fronteggiare l'inesorabile diffusione del Covid-19 che, a partire dagli ultimi mesi del 2019, sta provocando centinaia di migliaia di morti.

La citazione iniziale narra in realtà, dell'insperato emergere delle differenti proteste che caratterizzarono il passato decennio. A partire dal 2011, in Medio Oriente, in Europa e negli Stati Uniti d'America, sono emersi diversi movimenti di rivendicazione contro il potere politico ed economico che hanno utilizzato Internet e i *social network* come strumento di comunicazione e diffusione delle proprie idee.

Dall'immolazione di Mohamed Bouazizi in Tunisia -il venditore ambulante che con la sua azione diede inizio al movimento di protesta che oggi conosciamo come Primavera Araba- sono passati dieci anni. Durante questo periodo l'*empowerment* e la diffusione di diversi dispositivi mobili in grado di inviare, ricevere e gestire dati in tempo reale in ogni parte della Terra, hanno permesso lo sviluppo e la creazione di numerose piattaforme di *network* con scopi molto diversi.

L'analisi offerta da Castells ci fa comprendere come molte delle manifestazioni rivendicative, sorte negli ultimi anni e che hanno visto Internet ed i *social* occupare un ruolo fondamentale², sono state condotte da comuni cittadini e cittadine e non da grandi *leader* politici³.

¹ M. Castells, *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de internet*, Alianza Editorial, Madrid 2012, p. 21 (trad. mia). Ed. it.: *Reti di indignazione e speranza Movimenti sociali nell'era di Internet*, Università Bocconi, Milano 2012 <https://people.unica.it/aideesu/files/2020/03/Reti-di-indignazione-e-speranza.-Movimenti-sociali-nellera-di-internet-by-Manuel-Castells.pdf>

² La Primavera Araba, Occupy Wall Street, Movimento Passe Livre, Mee too, 15M, Anna Adamolo - Onda Anomala, sono solo alcuni dei movimenti sorti negli ultimi dieci anni. Cfr.: B. Niessen, *Breve storia dell'attivismo post-2000, dai corpi in strada agli avatar sulle reti*, Che fare, Web 21 ott. 2020

Allo stesso modo artisti, ingegneri ed attivisti, nelle due passate decadi, hanno dato vita a diverse piattaforme partecipative digitali con l'obiettivo di creare una coscienza critica e sociale dell'epoca in cui vivono. In questa ricerca ci occuperemo delle potenzialità di Internet come strumento artistico e spazio di attivismo sociale capace di dare voce a quei gruppi e movimenti che voce non hanno. Il nostro principale obiettivo è presentare una serie di progetti ideati da artisti, creativi e attivisti che siano allo stesso tempo collettori di reti sociali (o piattaforme digitali partecipative appositamente ideate) e che abbiano un chiaro scopo "sociale" (ovvero, la cui azione artistica serva come mezzo concreto di sostegno per comunità emarginate o di minoranza).

L'analisi descrittiva è il metodo usato per sviluppare il tema centrale di questa ricerca: presentare una serie di esempi d'arte sociale che utilizzano i *social network* come strumento di comunicazione e di partecipazione.

Gli otto progetti che abbiamo selezionato condividono tre caratteristiche: sono piattaforme digitali di partecipazione sviluppate tra il 2000 ed il 2020, hanno un chiaro scopo sociale, critico ed attivista e possono essere considerati come vere opere d'arte (sono stati premiati, esposti, segnalati o presentati nei principali festival, mostre o musei d'arte del mondo).

L'arte sociale e l'attivismo digitale

Negli ultimi anni molti artisti si sono impegnati a creare pratiche artistiche che includessero, sempre più, la sfera pubblica e sociale⁴.

<https://www.che-fare.com/attivismo-societa-mancuso-new-media-art/>; ed inoltre G. Lovink, *L'abisso dei social media. Nuove reti oltre l'economia dei like*, Università Bocconi Editore, collana Frontiere, 2016.

³«Essendo una rete di reti, possono permettersi di non avere ancora un centro identificabile, svolgendo però le funzioni essenziali di coordinamento, e di deliberazione, attraverso l'interazione di multipli nodi. Per questo non hanno bisogno di una *leadership* e di un centro di comando e controllo formale, e nemmeno un'organizzazione verticale che distribuisca le informazioni ed istruzioni. Questa struttura decentralizzata migliora le opportunità di partecipazione al movimento, tenendo conto che queste reti sono aperte, senza limiti definiti, e si configurano continuamente in base al livello di partecipazione della popolazione» (trad. mia), M. Castells, *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de internet*, cit., p. 112.

⁴«[...] l'ondata di interesse artistico nella partecipazione e collaborazione che è avvenuto dall'inizio degli anni '90 in una moltitudine di siti del mondo», C. Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, 2 ed., Taller de Ediciones Económicas, Città del Messico 2019, p.11 (trad. mia). Ed. it. C. Bishop, *Inferni artificiali*, Luca Sossella editore, Bologna 2017.

La critica dell'arte ha assegnato all'azione partecipativa diversi nomi: "arte sociale", "arte comunitaria", "arte partecipativa", "pratica sociale", "estetica relazionale" ed "estetica sociale" (quest'ultimi due conati rispettivamente dal curatore francese Nicolas Bourriaud⁵ e dal curatore danese Lars Bang Larsen), dandole di volta in volta sfumature di significato leggermente diverse.

Antecedenti storici a questi nomi e teorie, sono le pratiche avanguardistiche del Cabaret Voltaire, le "sculture sociali" di Joseph Beuys, gli *happening* di Allan Kaprow, l'*Electronic Café International* (ECI)⁶ ideato nel 1984 dagli artisti Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz o *Piazza Virtuale* del gruppo *Ponton / Van Gogh TV* presentato a *documenta IX* nel 1992⁷.

Al di là del nome che gli si può dare e all'epoca in cui si svilupparono, ciò che accomuna queste pratiche è l'impegno a coinvolgere ed "attivare" il pubblico nel processo creativo: azioni svolte per realizzare un cambiamento nell'ambito sociale, economico e politico di una determinata comunità.

In una società come quella che viviamo, dove il progresso tecnologico è sempre più presente e determinante, molte persone hanno scoperto le potenzialità del mondo digitale come spazio per divulgare e manifestare le proprie idee⁸.

Con l'avvento del "web due-punto-zero" (2006) e la diffusione di un Internet "partecipativo" (composto da *blogs*, *wikis* e reti sociali, dove gli stessi utenti possono accedere, aggiungere o modificare le informazioni presenti)⁹, prese forma anche un nuovo contesto di sperimentazione per la *net.art*¹⁰.

⁵ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia books, Milano 2010. Rimandiamo alla lectio magistralis dell'autore per Macro Asilo, Roma, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=4cqyg7Oder0>

⁶ Si precisa che l'ECI oltre ad essere un progetto artistico, era un vero e proprio caffè situato al 18th Street Arts Center di Santa Monica, California. Dall'apertura di ECI, imitazioni del progetto di Galloway e Rabinowitz del concetto di *Electronic Café International* sono proliferate in tutto il mondo. La sua attività si è svolta tra il 1988 e il 2000; attualmente è diventato un archivio delle opere. Il suo manifesto si può leggere su: www.ecafe.com/84manifesto.html.

⁷ Nel 1992 Giacomo Verde collabora con i Van Gogh TV di Amburgo al progetto di tv interattiva *Piazza Virtuale* per *documenta IX* di Kassel.

⁸ P. Oliver, *If you don't do it, Nobody Else Will: Active and Token Contributors to Local Collective Action*, in «*American Sociology Review*», n. 49 (5), 1984, pp. 601-610.

⁹ Nei primi anni del Duemila, il declino e lo scoppio della bolla speculativa delle "dot-com" fu di fondamentale importanza per passare a quella che Tim O'Reilly presentò come Web 2.0: «Come molti concetti importanti, il Web 2.0 non ha un confine rigido, ma piuttosto un nucleo gravitazionale. Potete visualizzare il Web 2.0 come un insieme di principi e pratiche che legano insieme un vero sistema solare di siti che dimostrano alcuni o tutti questi principi, a una distanza variabile da quel nucleo» (trad. mia), T. O'Reilly, (30 settembre

Nell'epoca dei *social network*, le nuove proposte artistiche inizieranno a considerare il Web non solo un mezzo per la sperimentazione e diffusione dell'arte ma come un elemento primario per la trasformazione sociale e politica:

Dalle posizioni che richiedevano un nuovo scioglimento di ciò che intendiamo come "pratiche artistiche" nel campo sempre più ampio delle attività dell'attivismo politico digitale, potremmo includere l'affermazione che non c'è, e che non c'è stata, arte in rete ma piuttosto un suo uso "artistico", così come non potrebbe esserci pittura o musica situazionista ma «un uso situazionista di questi mezzi»¹¹.

Recuperando proprio i progetti che si avvalsero dei mezzi di telecomunicazione per sviluppare sistemi sperimentali di interazione sociale (come i citati *l'ECI* e *Piazza Virtuale*), con la diffusione dei *personal computer* e di Internet negli anni Novanta, ed il successivo sviluppo delle reti sociali nel nuovo millennio, artisti e creativi informatici iniziarono a disegnare piattaforme digitali per dar voce a gruppi di minoranza, generando vere e proprie "comunità digitali di espressione"¹².

Gli esempi presi in considerazione in questa ricerca rappresentano solo una piccola parte delle molte comunità che sono sorte in Internet in questi due decenni. Queste opere dimostrano come l'azione collettiva sia alla portata di chiunque e non sia riservata ad un élite sociale o culturale.

In un momento in cui il termine "sociale" è immediatamente associato al mondo aziendale dei *network*, l'azione partecipativa proposta da artisti e creativi può aiutarci a scoprire qual è il vero "valore sociale" celato dalle nuove tecnologie¹³.

2005) *What is Web 2.0 - Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software* su <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (ultimo accesso 27/12/2020)

¹⁰ *Net.art*, detta anche *net(dot)art*, arte in rete, o semplicemente *Net art* (senza il punto centrale), indica un genere di produzioni artistiche realizzate espressamente per Internet e, allo stesso tempo, il movimento di artisti di origine europea che hanno introdotto alcune pratiche artistiche negli anni Novanta in coincidenza con lo sviluppo del World Wide Web.

¹¹J. M. Prada, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (2ª ed.), AKAL, Barcellona 2015 (1a ed. 2012), p. 69.

¹² «Per Oliver (1984), l'attivismo sociale favorisce l'inclusione sociale perché si concentra sull'aiutare i gruppi emarginati [...]. L'attivismo sociale è capace di promuovere la partecipazione e la pluralità fino a livelli necessari per affrontare efficacemente le tensioni e le sfide dello sviluppo dei nostri tempi e, come risultato, libera un enorme potenziale a vantaggio dello sviluppo umano» (trad. mia), R. Pérez Zúñiga, O. Camacho Castillo, G. Arroyo Cervantes, *Las redes sociales y el activismo*, Tecnología y Sociedad, in «Cultura digital y las nuevas formas de erotismo», anno 4, n.7, 2015.

¹³«Probabilmente il pensiero critico proprio dell'arte può aiutarci a comprendere meglio ciò che possiamo considerare veramente "sociale" rispetto alle nuove tecnologie e applicazioni che, come nel contesto del Web 2.0, ci vengono sempre presentate come mezzi nettamente "sociali", o per specifi-

Si è deciso di suddividere i progetti in tre categorie: opere destinate a minoranze sociali a cui dar voce d'espressione, esempi di cittadinanza attiva e azioni di dissenso politico.

Internet come mezzo d'espressione

Dalla nascita di Internet, molti artisti e creativi hanno sperimentato le sue potenzialità come mezzo d'espressione e di pubblicazione collaborativa.

In questo capitolo si presentano tre esempi di come la rete possa essere impiegata per dar voce a gruppi che, per questioni sociali, di origine o di orientamento sessuale, sono ai margini della società.

Lavorare con queste comunità non significa evidenziare le differenze o discriminare lo *status* che vivono bensì, al contrario, mostra le possibilità di emancipazione che la rete può offrire.

megafone.net: dispositivo di pubblicazione mobile collaborativa sul web

Nel giugno del 2003, quando Facebook era solo una rete interna all'Università di Harvard, nel centro artistico *La Casa Encendida* di Madrid l'artista catalano Antoni Abad realizzò un laboratorio intitolato *Ensayo General*¹⁴. Insieme a dieci collaboratori creò tre piattaforme di comunicazione audiovisuale *wireless*: questi furono i primi prototipi della serie di canali partecipativi che successivamente raccolse nel sito web *megafone.net*.

Abad è uno dei più noti artisti spagnoli della *net.art* e durante la sua lunga carriera ha spesso sperimentato con Internet e la comunicazione diretta tra utenti (già nel 2001 aveva creato *z.exe* il primo *social network* virale e gratuito)¹⁵.

megafone.net è una piattaforma online che raccoglie varie azioni di creazione collettiva realizzate tra il 2004 e il 2014 in diverse città del mondo (Fig. 01).

care [...] in cosa consiste l'esclusivo e il locale in un sistema di rete definito inclusivo e globalizzante», (trad. mia), J.M. Prada, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, cit., p.154.

¹⁴*Ensayo General* (in italiano si può tradurre come "Saggio Generale") viene presentato nel catalogo AA.VV. *Antoni Abad megafone.net/2004-2014*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Turner i AC/E, (2014), che a sua volta cita di Europa Press, *El arte según el móvil* «La Vanguardia», 20/06/2003, <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20030620/51262776797/el-arte-segun-el-movil.html> (ultimo accesso 27/12/2020)

¹⁵ «Abad lavorò dal 2001 a un progetto che fu chiaramente un esempio di arte e *social network*. Ci riferiamo a *Z*, un vero esperimento nel web 2.0 *avant la lettre*, diretto predecessore dei progetti d'arte e comunità digitali di *megafone.net*. *Z* era un progetto basato sulla concettualizzazione, progettazione e sviluppo di un programma per computer chiamato *z.exe* che interveniva nei computer personali delle persone che volontariamente decidevano di installarlo» Ivi, p.9-10 (trad. mia).

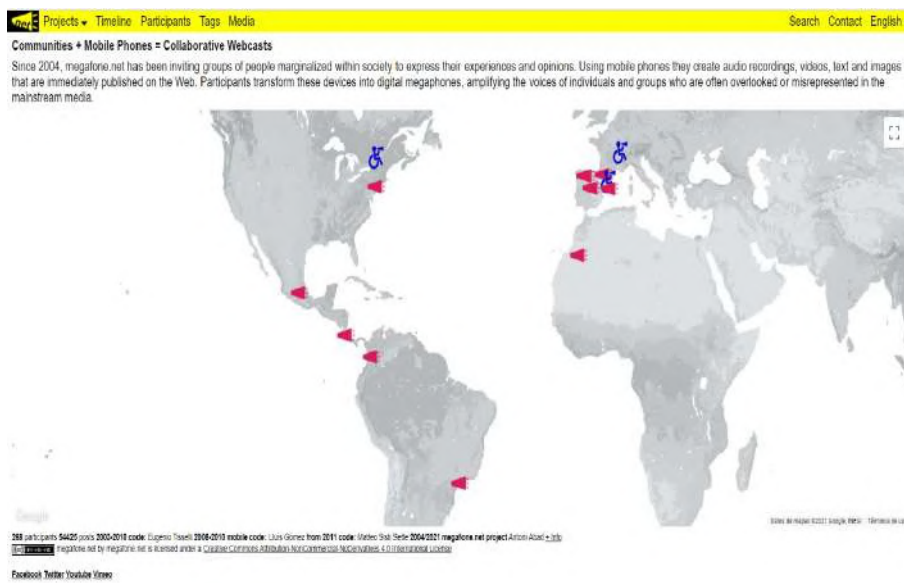


Fig. 01. Antoni Abadi, megaphone.net. Screenshot della pagina web.

Come lo stesso autore lo descrive nel sito web, il progetto «invita gruppi di persone emarginate ad esprimere le proprie esperienze ed opinioni. Utilizzando telefoni cellulari, registrano e pubblicano messaggi audio, video, testi e foto. I partecipanti trasformano questi dispositivi in megafoni digitali, capaci di amplificare le loro voci individuali e collettive, spesso ignorate o sfigurate dai media egemonici»¹⁶. Tra questi “gruppi di persone emarginate” troviamo: tassisti di Città del Messico (2004-2014), giovani zingari delle città spagnole Lleida e León (2005), lavoratrici del sesso di Madrid (2005), persone con disabilità motoria di Barcellona (2006-2013), Ginevra (2008) e Montréal (2012-2014), migranti nicaraguensi in Costa Rica (2006), *motoboy* di São Paolo (2007-2015)¹⁷, sfollati in Colombia (2009-2010), rifugiati saharawi a Tindouf in Algeria (2009-2011), persone cieche ed ipovedenti a Barcellona (2010-2011) e immigrati a New York (2011-2013).

Si desidera sottolineare che l’obiettivo del progetto, con l’uso e il dono degli *smartphones*, non era l’alfabetizzazione tecnologica di queste persone ma la costruzione di comunità. L’organizzazione di incontri periodici accompagnava la durata di tutti i progetti: in questo modo i partecipanti discutevano faccia a faccia di alcuni temi sorti nel web, pensando una maniera per risolverli e decidendo anche quali erano le parole più adeguate per taggarli.

¹⁶ <https://megafone.net/site/index> (ultimo accesso 27/12/2020)

¹⁷ *Motoboy* è la definizione popolare che si dà ai corrieri in motocicletta.

Possiamo affermare perciò che il vero significato dell'opera non era nel mezzo, ovvero nella tecnologia, ma nel messaggio, nell'incontro, nella condivisione *online* e *offline*.

Quest'opera, come si può immaginare, non è stata il frutto del lavoro solitario dell'artista ma il risultato della cooperazione internazionale di organizzazioni, associazioni, sponsor che aiutarono ad edificare le basi nei territori perchè il progetto potesse sorgere.

Watch The Med: la rete virtuale del Mar Mediterraneo

Analogamente a *megafone.net*, che per un decennio investigò sulle potenzialità espressive di Internet e sulla sua vocazione sociale, la piattaforma *Watch the Med* utilizza i meccanismi partecipativi del Web 2.0 per denunciare le morti e le violazioni dei diritti dei migranti che quotidianamente avvengono nel Mar Mediterraneo.

Una delle questioni politiche più dibattute negli ultimi anni è la gestione delle frontiere europee. Nel 2013, mentre l'Unione Europea cercava di trovare una soluzione ai continui sbarchi sulle coste italiane, spagnole e greche, istituiva EUROSUR (European Border Surveillance System), i registi cinematografici e ricercatori Charles Heller e Lorenzo Pezzani¹⁸, insieme ad altri attivisti e all'importante collaborazione della associazione Boats4People, presentavano il progetto *Watch the Med*.

La piattaforma, che utilizza le nuove tecnologie di cartografia, permette ai migranti, alle loro famiglie o a testimoni degli eventi di descrivere, denunciare e documentare gli abusi o il mancato soccorso da parte delle autorità competenti durante il loro viaggio nelle acque del Mediterraneo.

I resoconti, insieme all'analisi delle correnti marine, del vento, dei dati telefonici e delle immagini satellitari, consentono di determinare la posizione delle imbarcazioni in difficoltà e, di conseguenza, definire a quale giurisdizione corrispondeva il salvataggio.

Watch The Med è chiaramente un progetto sociale ed indiscutibilmente politico che mette in discussione le decisioni economiche, geografiche e militari prese negli ultimi anni in Europa. Evidenzia i soprusi di potere, la mancanza di solidarietà e le ingiustizie

¹⁸Charles Heller e Lorenzo Pezzani conducono il progetto di ricerca *Forensic Oceanography* come borsisti del progetto *Forensic Architecture*, con sede presso il Center for Research Architecture, Goldsmiths College, University of London.

che, quotidianamente, molte persone soffrono attraversando il Mediterraneo in cerca di una Europa migliore.

Il progetto però, si caratterizza anche per la sua indole culturale (è stato presentato in diverse mostre nei principali musei del mondo ed è sovente citato in *blog* culturali), è stato premiato con una menzione d'onore al *Prix Ars Electronica* del 2016 nella categoria *Digital Communities* (Fig. 02).

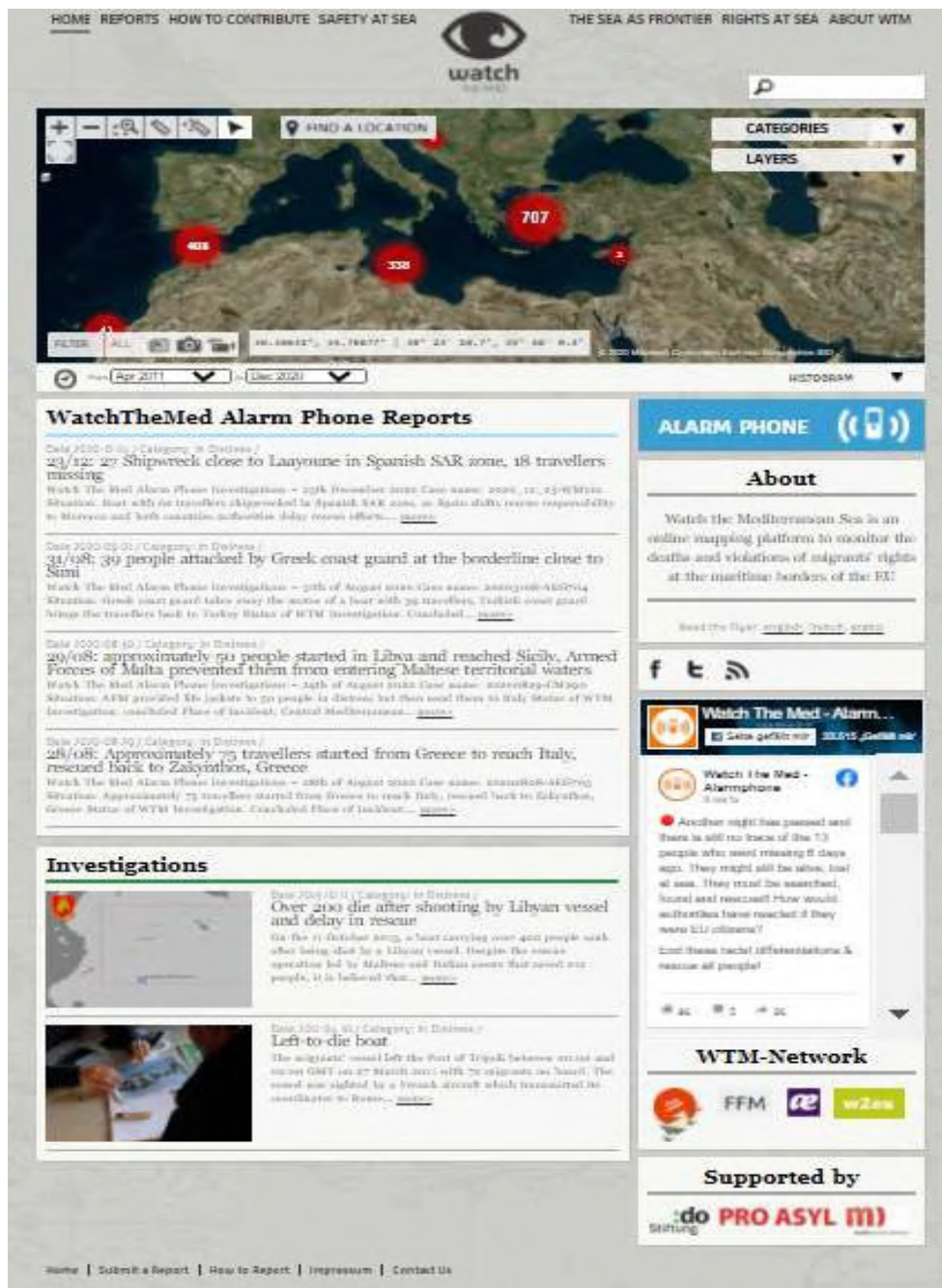


Fig. 02. Watch the Med. Screenshot della pagina web.

Queering the Map: *ridisegnare i significati di queer*

Se *Watch the Med*, attraverso una cartografia esatta degli eventi fa riflettere sul significato dei confini geografici, politici, solidali e artistici, *Queering the Map* cerca di portare il dibattito alla sfera più personale e soggettiva degli eventi e dei luoghi.

Queering the Map, nato come progetto alla *Concordia University* di Montreal dell'artista canadese Lucas LaRoche, è una piattaforma che fornisce una mappatura di ricordi, pensieri, consigli del collettivo LGBTQ2IA+¹⁹ (Fig. 03).



Fig. 03. Lucas LaRoche, *Queering the Map*. Screenshot della pagina web.

La pagina utilizza la mappa di *Google Maps*, presentandola però, con un insolito e rivendicativo color rosa, nella quale gli utenti possono geolocalizzare dei *marker* di colore nero. Ogni marcatore rivela un messaggio lasciato da utenti anonimi da ogni parte del mondo e su ogni parte del globo (si possono trovare *marker* anche in mezzo ai mari, oceani e laghi).

Le brevi frasi raccontano di eventi, pensieri e storie personali ma anche messaggi politicamente rivendicativi, racconti di *coming-out*, ricordi di violenze, dichiarazioni d'amore o messaggi di speranza.

¹⁹Acronimo di Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning, 2 Spirits, Intersexual, Asexual ed altre identità che fuoriescono dai paradigmi cisgender ed eterosessuali.

A voce dello stesso ideatore *Queering the Map*, attraverso la cartografia reale, cerca di superare le frontiere geografiche e simboliche del concetto *queer* grazie alla narrazione soggettiva e personale ma anche ai racconti di storie collettive e ricordi del movimento identitario²⁰.

Cittadinanza attiva nella rete

La partecipazione digitale, in molti casi, si lega ad un contesto urbano specifico. Le azioni promosse *online* servono spesso per incentivare eventi, incontri ed iniziative nelle strade di un quartiere o di una intera città.

Ubiquitous Pompei e *Social Street* sono due esempi italiani di come si possano vivere le città nel XXI secolo con l'aiuto delle reti sociali.

Ubiquitous Pompei: vivere la città digitale inventata dai giovani

Ubiquitous Pompei è il risultato di *L'uomo elettronico - scritture e identità oblique*, *workshop* sperimentale ideato e prodotto da FakePress Publishing e AOS - Art Open Source e tenuto dagli artisti Salvatore Iaconesi e Oriana Persico.

Il progetto faceva parte di *McLuhan incontra Pompei*, iniziativa promossa dall'Associazione ONLUS Amici di Media Duemila, con la collaborazione dell'Assessorato alla Comunicazione e Innovazione Tecnologica del Comune di Pompei.

Il laboratorio si svolse l'11 e il 12 novembre 2011 con la partecipazione di 123 studenti del quarto e quinto anno del Liceo Scientifico Socio-Psico-Pedagogico "Ernesto Pascal" e dell'Istituto "Bartolo Longo di Pompei". Due giorni di formazione intensiva sulla pubblicazione ubiqa, ovvero la possibilità di trasformare corpi, architetture, oggetti o città in spazi di pubblicazione attraverso tecnologie di Realtà Aumentata (RA).

²⁰«Questa è una parte interessante del mio progetto, vedere come gli spazi sono collegati. Il *Drugstore* di Montréal era un bar per lesbiche e qualcuno all'inizio del progetto lo ha etichettato da un punto di vista storico, spiegando il suo ruolo e quando è stato chiuso. Poi altre due persone hanno scritto delle loro esperienze, creando l'occasione per molteplici interpretazioni di quell'ambiente che poi ci porta da un ricordo soggettivo ad un ricordo collaborativo di questi luoghi. In un contesto più ampio, penso che ci sia molto lavoro da fare usando la storia *queer*» (trad. mia).
<https://projectmyopia.com/interview-with-lucas-larochelle-founder-of-queering-the-map/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Da questi incontri e da un successivo accompagnamento *online* sono scaturite quattro idee: una guida turistica che (utilizzando la RA) permetteva scoprire una Pompei meno turistica, un libro digitale dedicato agli scavi archeologici dove i pompeiani contemporanei possano comunicare con i cittadini dell'antica città romana, una mappa in RA dedicata alla storia cristiana della città e un *social network* geolocalizzato dove i cittadini potevano esprimere le loro opinioni su questioni locali ed attuali. I messaggi di quest'ultima proposta si dividevano in: positivi, caratterizzati da un pollice all'insù di colore verde, e negativi, con un pollice all'ingiù di colore rosso. Queste icone, che vivevano virtualmente le strade ed i momenti di Pompei, erano visibili e commentabili grazie ad un'applicazione scaricabile sul telefono o visitando una pagina web (Fig. 04).



Fig. 04. AOS, *Ubiquitous Pompei*. Foto: screenshot della pagina web del progetto

Sebbene *Ubiquitous Pompei* sia stato un progetto limitato nel tempo (sia nelle date dei laboratori che nel periodo dedicato dagli studenti allo sviluppo delle idee e al loro design) e ridotto nella partecipazione (hanno frequentato solo alcune classi di solo due scuole della città di Pompei), è sicuramente un esempio di come ripensare la città in modo creativo e sociale.

I *social network*, in questo caso, non sono stati solo uno strumento utile di collegamento tra i partecipanti (una pagina Facebook serviva per scambiare idee e mantenere la comunicazione tra gli studenti), ma anche il principale risultato dei progetti: reti sociali

integrate, grazie alla realtà aumentata, nella città; *network* ideati dagli stessi abitanti per i suoi concittadini.

Nonostante il progetto si sia bloccato ad una fase primordiale, senza arrivare allo sviluppo completo delle idee, ha raggiunto uno dei suoi principali obiettivi: far conoscere ai cittadini più giovani (che non hanno voce nei dibattiti politici) gli strumenti tecnologici per ideare nuovi modi di vivere il proprio territorio, facilitando inoltre un dialogo attivo tra il governo comunale e la sua popolazione.

Social Street: dal virtuale, al reale, al virtuoso

L'idea di *Social Street* nasce dall'esperienza del gruppo Facebook "Residenti di Via Fondazza - Bologna". Via Fondazza è una nota strada del centro storico di Bologna che ospita il Museo Morandi, dedicato al pittore scomparso nel 1964.

Nel settembre 2013, il giornalista italiano Federico Bastiani dopo aver vissuto in questa strada per tre anni si rese conto di non conoscere i suoi vicini e, deciso ad aiutare il figlio a trovare degli amici per giocare, creó un gruppo Facebook dedicato alla strada.

Stampò un semplice volantino dove annunciava l'esistenza del gruppo e lo affisse vicino ai bidoni dei rifiuti, pensando che a un certo punto della giornata tutti i gli abitanti del quartiere si sarebbero fermati a lasciare la spazzatura. Questa strategia funzionó: in meno di due mesi, 700 persone si iscrissero al gruppo.

La semplice idea di creare un gruppo *online* per sovvertire la solitudine che spesso si percepisce nei centri urbani, si è trasformata in un movimento rivoluzionario chiamato *Social Street*: ad oggi (dicembre 2020) sono stati registrati più di 450 gruppi di tutto il mondo, elencati sul sito web dedicato (dove, inoltre, si possono incontrare le istruzioni per creare il proprio *Social Street*).²¹

L'obiettivo principale di questo progetto è stabilire legami sociali con i vicini della stessa strada per creare relazioni, condividere bisogni, scambiare conoscenze. Un aspetto importante, e sottolineato dagli stessi ideatori, è la forma gratuita con cui tutto ciò avviene: non solo perché si utilizza un *social network*, come Facebook, dove registrarsi è sempli-

²¹ www.socialstreet.it

ce e gratuito ma anche perché promuove, al suo interno, l'intercambio mutuo seguendo la filosofia che se fai qualcosa a qualcuno volontariamente questo rafforza le tue relazioni.

Nel 2016, questo progetto fu premiato con la menzione d'onore come esempio di Comunità Digitale all'*Ars Electronica*, non solo per alleviare la solitudine di persone, ma anche per promuovere iniziative, eventi, attività culturali e di altro tipo (intercambio di libri, murales, bike-sharing, mercatini, letture di poesie e concerti) utili a migliorare la strada, il quartiere e la città in cui si vive.

Azioni di rivoluzioni in rete

Internet da sempre è stato un mezzo di lotta politica e di propaganda alternativa. Con l'avvento delle reti sociali, come è stato analizzato da Castells, il web si è globalizzato e ha raggiunto milioni di persone in tutta la Terra.

858.ma, *Be Water HK* e *Manif.app* sono tre progetti di resistenza alle politiche egemoniche che governano utilizzando Internet e i *social network* per diffondere il loro messaggio, manifestare il loro dissenso e proporre un'alternativa.

858.ma: un archivio della resistenza

Nel 2011, mentre le strade dell'Egitto si inondarono di manifestanti reclamando la caduta del regime di Mubarak, nella tumultuosa piazza Tahrir si allestiva una tenda per raccogliere video amatoriali di decine di persone che volevano contribuire alla memoria digitale del momento storico che stavano vivendo e che i media statali non trasmettevano²².

All'interno di quella struttura c'era Mosireen Collective: un gruppo di attivisti che presero parte alle proteste documentando quello che accadeva per le strade, nelle fabbriche, nei sindacati de Il Cairo e di altre città egiziane ed organizzando, allo stesso tempo, eventi, dibattiti e proiezioni di film sulla rivoluzione in atto.

Il successivo colpo di stato militare nell'estate 2013 ed il "massacro di Rabaa" cambiarono nuovamente la situazione: fare riprese risultó sempre più pericoloso ed il ruolo attivista del collettivo dovette cessare.

²²<https://858.ma/>

Nel 2014, dopo un anno e mezzo senza eventi e riunioni, alcuni membri del collettivo decisero di “archiviare” il lavoro accumulato, dando vita a *858.ma*.

La pagina web non si limita a ricompilare il materiale prodotto dai membri del gruppo ma include anche quello ricevuto durante la rivoluzione e quello inviato da altri gruppi documentaristici.

L'archiviazione è generalmente un processo complesso e ancor di più se si parla di archivio di una rivoluzione: dietro ad ogni etichetta, termine, categoria c'è sempre una decisione, una scelta che non è imparziale ma molto spesso politica. È interessante leggere sul sito che, durante l'intero processo di creazione, progettazione, classificazione e distribuzione dell'archivio, il Collettivo si sia interrogato su queste scelte, mettendo in discussione i metodi, le decisioni e il ruolo che questo archivio doveva svolgere.

Una delle decisioni più importanti è stata quando Google, nel suo report trimestrale del 2017, annunciò di aver cancellato più di otto milioni di video utilizzando un algoritmo che si basa sulla ricerca di video che violavano i termini di servizio. Sapendo che tra quei video si cancellano anche numerose testimonianze delle manifestazioni pacifiche che portarono alla rivolta siriana di cui non si hanno più copie, il collettivo Mosireen decise di intraprendere un percorso alternativo di distribuzione: un canale che fosse indipendente dalle scelte politiche e commerciali delle corporazioni di Internet.

Fu in questo modo che adottarono *pan.do/ra*: una piattaforma di archiviazione multimediale gratuita e *open source* che permette di gestire grandi raccolte video in modo collaborativo e creativo.

I filmati furono pubblicati senza modifiche e si organizzarono per data, luogo, collaboratori (ai quali sono stati posti dei pseudonimi per garantire l'anonimato) e soggetto, visibili in liste o tramite geolocalizzazione, ai quali si possono aggiungere contenuti e informazioni testuali.

Nel tentativo di minare il dominio della proprietà intellettuale si decise di condividere tutto il materiale con una licenza libera e *copyleft*. Questa scelta permise di creare una serie di documentari sulle rivolte arabe mostrando la storia da un punto di ufficioso e più domestica.

858.ma non si deve considerare come una pagina di archivio finita, ma una testimonianza della rivoluzione egiziana disponibile per essere modificata, interpretata e per raccogliere nuovi materiali di future rivoluzioni (Fig. 05).



Fig. 05. Collective Mosireen, 858.ma. Screenshot della pagina web.

Be Water Hong Kong: *la protesta open source*

Se 858.ma si può descrivere come un archivio partecipativo della rivolta al potere dittatoriale, *Be Water HK* è stato definito come la “rivoluzione *open source*”²³.

Be Water HK non è un collettivo artistico, non è un movimento politico o un'organizzazione strutturata bensì è l'insieme di proteste autogestite che si svolsero negli ultimi due anni a Hong Kong.

Le manifestazioni, iniziate il 15 marzo 2019 e tuttora attive, iniziarono in disaccordo col disegno di legge sull'estradiizione che minacciava l'indipendenza giudiziaria della comunità autonoma cinese²⁴.

²³K. Cheng, *Explainer: How Hong Kong's 'self-learning, open source' protest movement decides what to do next*, in «*Hong Kong Free Press*», 11 settembre 2019 <https://hongkongfp.com/2019/09/11/explainer-hong-kongs-self-learning-open-source-protest-movement-decides-next/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Gli hongkonghesi contrari al cambio legislativo, pur non avendo un *leader* ufficiale, hanno dimostrato un'impeccabile organizzazione e una partecipazione di massa ben strutturata. Inoltre, l'utilizzo della tecnologia digitale ha giocato un ruolo fondamentale: diversi mezzi di comunicazione si sono impiegati per informare e diffondere i messaggi di protesta, mentre applicazioni e pagine web sono state appositamente ideate per sovvertire le continue censure del governo centrale.

La comunità digitale dei manifestanti ha creato campagne di *crowdsourcing* per aiutare le persone colpite durante le repressioni poliziesche (bisognose di assistenza medica o legale) e l'uso dei *social network* è servito per comunicare e diffondere notizie, oltre che a creare consapevolezza ed informazione sugli eventi.

Una delle piattaforme utilizzate per comunicare e votare è stata *LHKG* (una versione locale di *Reddit*), un sito di notizie e *social bookmarking* dove gli utenti possono aggiungere testo, immagini, video e/o *link*; l'applicazione *AirDrop* ha invece, consentito di trasmettere informazioni sulla contestata legge ai partecipanti e ai turisti in arrivo all'aeroporto internazionale della città. Infine, *HKmap.live* è un'applicazione progettata per monitorare la presenza della polizia e delle proteste ad Hong Kong.

All'interno di questa grande comunità anonima ci sono attivisti, ingegneri ed artisti che sviluppano quotidianamente tecnologie, azioni o opere con l'obiettivo di diffondere le ragioni della protesta aggiungendo, inoltre, significato ad una visione più ampia di comunità digitale.

L'uso di tutti questi strumenti rispecchia perfettamente la filosofia "*be water*" promossa dal noto attore Bruce Lee: «Svuota la tua mente. Sii senza forma. Senza limiti, come l'acqua»²⁵. Queste parole, che sono diventate lo *slogan* del movimento, rappresentano la tattica "*mutaforma*" che i manifestanti hanno adottato in questi anni di protesta, adattando le tecnologie al loro bisogno: a differenza delle precedenti rivoluzioni (come fu Facebook per la Primavera Araba, tumblr per *Occupy Wall Street* o Flickr per il 15M), i

²⁴ La legge in discussione riguarda l'estradizione di latitanti verso paesi con cui Hong Kong non ha accordi di estradizione, come la Cina continentale e Taiwan. Un esautivo riassunto dell'assunto politico lo si può leggere su: https://it.wikipedia.org/wiki/Proteste_a_Hong_Kong_del_2019-2020

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=S8HEnM7VK1k>

manifestanti non si sono organizzati attorno a una particolare tecnologia o *network* ma hanno saputo adattare continuamente i *media* digitali secondo il loro scopo.

Manif.app: la mappa delle manifestazioni virtuali

Nel 2020, anno in cui le manifestazioni in tutto il mondo si sono bloccate perché le condizioni sanitarie non lo permettevano, le ragioni per protestare non si sono arrestate. Per questo motivo, l'artista parigino Antoine Schmitt ha creato *Manif.app*: una piattaforma partecipativa di protesta *online*.

Contrariamente a quanto suggerisce il nome, *Manif.app* non è un'applicazione ma un sito web dove creare e partecipare a manifestazioni virtuali geolocalizzate su una mappa (Fig. 06).

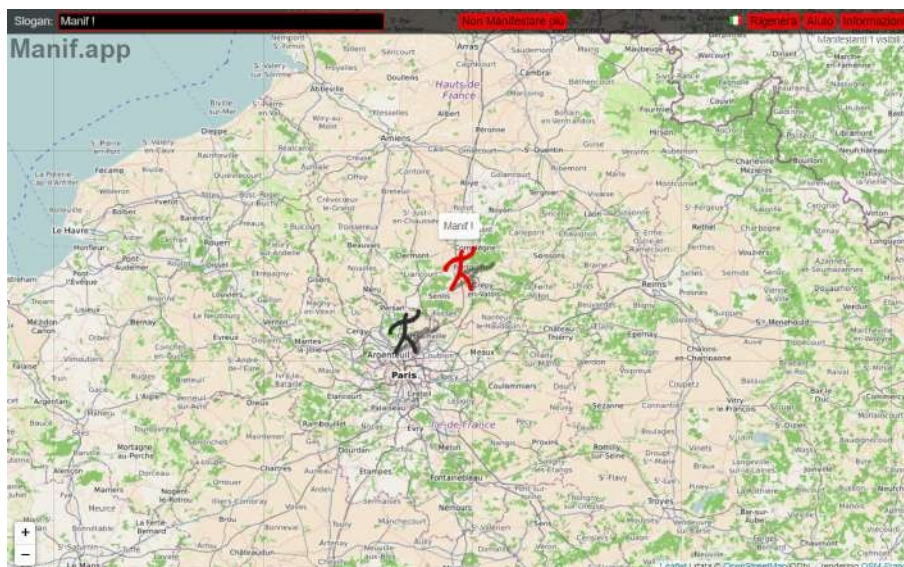


Fig. 06. Antoine Schmitt, *Manif.app*. Screenshot della pagina web.

L'idea di questa piattaforma nacque già nell'inverno 2018-2019, durante le dimostrazioni dei "gilet gialli" in Francia. Di fronte alle difficoltà di accesso sicuro alle proteste e alla forte repressione poliziesca, Schmitt iniziò a pensare in un'alternativa che potesse alleviare questi violenti conflitti.

In *Manif.app* un stilizzato *avatar* umanoide di colore rosso sostituisce virtualmente la presenza umana, localizzando la protesta (per 24 ore) in qualsiasi parte del mondo e manifestando, con un breve messaggio, quali sono le ragioni.

Diverse associazioni in Europa e nel mondo hanno già adottato questo nuovo strumento gratuito e completamente anonimo per poter continuare le loro proteste in maniera sicura e non violenta.

Conclusione

Nel 2008 la critica e curatrice Tatiana Bazzichelli scrivendo sui convegni *Web 2.0 Expo* di Berlino e *IR9.0* di Copenhagen, espresse la sua disapprovazione sulla presentazione del Web 2.0 come un cambio di Internet, scrivendo: «[...] la novità del Web 2.0 non sta nel *networking*, ma nell'aver trovato un modo per capitalizzarlo. La sfida sta nel trovare nuove strategie per renderlo critico»²⁶.

Sono trascorsi dodici anni da questo articolo e tutt'ora è necessario, se non fondamentale, una sincera riflessione sull'uso di Internet e dei *social network*.

Quando si parla di partecipazione nel contesto digitale ci si riferisce ad una azione che non deve avvenire solamente sulla superficie dell'interfaccia del dispositivo tecnologico che utilizziamo, ma che abbia un effetto anche nella sfera reale:

Potremmo dare per buono un certo sintomo al parlare, con proprietà, di *partecipazione*: che l'effetto della nostra azione non si manifesta solo sulla superficie dell'interfaccia, sullo *schermo totale*, ma proviene da un altro soggetto di conoscenza, posto dall'altra parte della nostra azione, della nostra pratica. Voglio dire: che non c'è vera interazione - o è un'interazione priva di per sé di ogni interesse - quando il dialogo che apre l'*opera* culmina *nell'opera stessa*. Non c'è *partecipazione* genuina quando l'interfaccia articola un'interazione soggetto-macchina o, per meglio dire, soggetto-opera. Una *partecipazione autentica* inizia solo quando l'interfaccia si apre a un'interazione soggetto-soggetto (diciamo: soggetto-macchina-soggetto), quando dall'altra parte della nostra azione espressiva, significativa, troviamo ancora un soggetto *capace di interpretare*²⁷.

Gli otto esempi proposti in questa ricerca propongono una partecipazione che, secondo le parole del critico José Luis Brea, si può definire autentica. La "macchina", che nel nostro caso sarebbe meglio definire come "canale", diventa un semplice ponte tra le persone, una linea virtuale che unisce due o più punti per formare una rete di soggetti reali.

²⁶ T. Bazzichelli, *Quale futuro per il Web duepuntozero?*, in «Web&Dintorni», dicembre 2008, p.42.

²⁷ J.L. Brea, *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial CASA, Salamanca, 2002, p. 102 (trad. mia) http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=8

Ricordiamo come, per esempio, il valore reale dei progetti di *megafone.net* non sta nell'interazione virtuale, nei messaggi o nelle immagini pubblicate sul sito, ma negli incontri che, durante il processo di attività, l'artista ed i suoi collaboratori realizzavano con i partecipanti. L'obiettivo di *Ubiquitous Pompei, 858.ma*²⁸ o *Social Street*, solo per citare altri casi presi in esame, non è lo sviluppo di una comunità esclusivamente digitale ma è la creazione di eventi o incontri tra persone reali che condividono un pensiero, una questione o un bisogno comune.

La relazione tra arte e partecipazione, nell'epoca dei *social network*, diventa protagonista non solo sulla superficie dello schermo del computer o sul "muro" di una rete sociale ma anche per strada, nella vita reale. Il movimento sociale diventa pratica artistica e la tecnologia mezzo al servizio della rete (*offline*) e degli individui.

Possiamo concludere affermando che gli esempi presentati dimostrano l'esistenza di un Web 2.0 e di *social networks* progettati con uno scopo differente dalle strategie commerciali. Le reti pensate dagli artisti e dagli attivisti digitali sono luoghi di incontro che permettono di recuperare sfumature della parola "sociale" che altrimenti sarebbero dimenticate: *network* più umani, solidali e cooperativi.

Mostrare la componente "solidale" dei *social network* può aiutarci a formulare una lettura più positiva in un momento in cui, vista la situazione sanitaria che stiamo vivendo, è difficile pensare a una loro sconnessione.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *Living Ad Form. Socialy Engaged Art from 1991-2011*, Nato Thompson, Creative Time Book, New York 2012

AA.VV., *Antoni Abad megafone.net/2004-2014*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014.

T. Bazzichelli, *Quale futuro per il Web duepuntozero?*, in «Web&Dintorni», n. 40-42, dic. 2008.

T. Bazzichelli, *La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2008 (con prefazione di S. Fadda).

C. Bishop, *Inferni artificiali*, Luca Sossella editore, Bologna 2017

²⁸ <https://www.artisopensource.net/2011/12/11/ubiquitous-pompei-the-future-of-the-city-created-by-high-school-students/>

- C. Burke, *Internet come network e piattaforma per l'arte nella sfera pubblica*, in *Digicult WEB*, 21 marzo 2018 <https://digicult.it/it/news/internet-come-network-e-piattaforma-per-larte-nella-sfera-pubblica/> (ultimo accesso il 27/12/2020)
- J.L. Brea, *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Consorcio Salamanca, 2002
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia books, Milano 2010.
- M. Castells, *Reti di indignazione e speranza Movimenti sociali nell'era di Internet*, Università Bocconi, Milano 2012 <https://people.unica.it/aideesu/files/2020/03/Reti-di-indignazione-e-speranza.-Movimenti-sociali-nellera-di-internet-by-Manuel-Castells.pdf>
- K. Cheng, *Explainer: How Hong Kong's "self-learning, open source" protest movement decides what to do next*. «Hong Kong Free Press HKFP», 11/09/2019, in <https://hongkongfp.com/2019/09/11/explainer-hong-kongs-self-learning-open-source-protest-movement-decides-next/> (ultimo accesso il 27/12/2020).
- A. D. Corinto, & T. Tozzi, *Hackivism: La libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma 2002.
- Europa Press, *El arte según el móvil*, «La Vanguardia», WEB, 20 giugno 2003, <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20030620/51262776797/el-arte-segun-el-movil.html> (ultimo accesso 27/12/2020).
- P. Gerbaudo, *Del ciber-autonomismo al ciber-populismo: una historia de la ideología del activismo digital*. En *Defensa del Software Libre*, 2019.
- C. González, *El arte relacional se traslada a la esfera virtual - Retratos de una sociedad digitalizada*, in «Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías», n.8, ott. 2020.
- M. Guerra & L. Ottolini, *In strada. Azioni partecipate in spazi pubblici in the street. Participatory actions in public space*, Corraini, Mantova 2019.
- V. Izquierdo Expósito & D. Lima Guerrero, *Las redes sociales digitales como marco de un nuevo paradigma en el arte contemporáneo*, in «COMMONS, Ciencias Sociales y Comunicaciones», vol.7 67-94, 2018, pp. 267-94.
- S. Iaconesi, O. Persico, D. Carrera, D. Lanfrey, P. Travlou, *Re-thinking public space and citizenship through ubiquitous publishing and technologies. The experience of Ubiquitous Pompei for the Italian Digital Agenda*, in https://www.artisopensource.net/network/artisopensource/wp-content/uploads/2020/03/nanopdf.com_re-thinking-public-space-and-citizenship-through-ubiquitous.pdf (ultimo accesso il 27/12/2020).
- L. Kuo, *Hong Kong's dilemma: Fight or resist peacefully*, in «The Guardian», 4 settembre 2019 <https://www.theguardian.com/world/2019/aug/18/hong-kong-protesters-dilemma-fight-resist-peacefully-china-troops> (ultimo accesso il 27/12/2020)

- J. Martín Prada, *'Web 2.0' as a new context for artistic practices*, in «The Fibreculture Journal», vol. 14, 2007, in <https://fourteen.fibreculturejournal.org/fcj-098-web-2-0-as-a-new-context-for-artistic-practices/> (ultimo accesso il 27/12/2020).
- J. Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* (2ª ed.). AKAL / Arte contemporáneo, Madrid, 2015.
- B. Montalvo, *Arte y redes sociales: emergencia y participación* [Conference session]. 2º «Congreso Internacional sobre Arte y Sociedad», Universidad de Málaga, ott. 2012, in <https://blancamontalvo.wordpress.com/2012/11/05/arte-y-redes-sociales-emergencia-y-participacion/> (ultimo accesso il 27/12/2020).
- T. O'Reilly, *What is Web 2.0 - Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, 30/09/05, in <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (ultimo accesso il 27/12/2020).
- P. Oliver, *If you don't do it, Nobody Else Will: Active and Token Contributors to Local Collective Action*, «American Sociology Review», 49 (5), 1984.

Sitografia (seguendo l'ordine del testo)

Mostra *Global Activism* curata da P. Weibel (14.12.2013 – 30.03.2014):
<https://zkm.de/en/event/2013/12/global-activism> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina Facebook di *megafone.net*:
<https://www.facebook.com/megafone.net> (ultimo accesso il 27/12/2020).

Pagina web di *megafone.net*:
<https://megafone.net/site/index> (ultimo accesso 27/12/2020).

Materiale scaricabile in pdf di *megafone.net*:
<https://megafone.net/INFO/index.php?/downloads/2008-2004/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Canale ufficiale di Youtube di *megafone.net*:
<https://www.youtube.com/user/megafonet/v%C3%ADdeos> (ultimo accesso 27/12/2020).

Web ufficiale di *Watch The Med*:
<https://watchthemed.net/index.php/page/index/3> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina in *antiatlas.net* su *Watch The Med*, pubblicato il 01/09/17:
<https://www.antiatlas.net/forensic-oceanographie-watch-the-med-en/> (ultimo accesso 27/12/2020).

PDF (in inglese e francese) scaricabile su *Watch The Med*:
https://watchthemed.net/media/uploads/page/3/WTM_launch_05.12.2013_ENG-FR.pdf
(ultimo accesso 27/12/2020).

Sito ufficiale di *Queering the Map*:
<https://www.queeringthemap.com/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Profilo Instagram di *Queering the Map*:
<https://www.instagram.com/queeringthemap/> (ultimo accesso 27/12/2020)

Articolo su *Queering the Map*:
<https://participedia.net/case/5593> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina di Wikipedia su *Queering the Map*:
https://en.wikipedia.org/wiki/Queering_the_Map (ultimo accesso 27/12/2020).

Intervista all'autore di *Queering The Map*, pubblicato il 09/11/2019:
<https://projectmyopia.com/interview-with-lucas-larochelle-founder-of-queering-the-map/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina sul sito di *artisopensource.net* su *Ubiquitous Pompei*:
<https://artisopensource.net/pompeiAR/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Post nel blog *topdigitalnet.blogspot.com* su *Ubiquitous Pompei* pubblicato il 01/12/2011:
<https://topdigitalnet.blogspot.com/2011/12/gtcd-fwd-100-high-school-students.html>
(ultimo accesso 27/12/2020).

Post nel sito *insegnarte.it* su *Ubiquitous Pompei*, pubblicato il 15/02/2013:
<https://www.insegnarte.it/ubiquitous-pompei-la-citta-digitale-costruita-da-120-ragazzi/>
(ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina ufficiale di *Social Street*:
<https://www.socialstreet.it/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina facebook su *Social Street*:
<https://www.facebook.com/socialstreetinternational> (ultimo accesso 27/12/2020).

Sezione dedicata a *Social Street* sul blog *www.federicobastiani.org*:
https://www.federicobastiani.org/categoria-social_street/social-street/ (ultimo accesso 27/12/2020).

Articolo pubblicato in *labgov.city* su *Social Street*, pubblicato il 23/10/17:
<https://labgov.city/theurbanmedialab/social-street-different-directions-towards-commons-management-of-public-spaces/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina ufficiale di *858.ma*:
<https://858.ma> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina del Colective Mosireen, autore di *858.ma*:
<https://www.mosireen.com/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Articolo di *madamasr.com* su *858.ma*, pubblicato il 11/02/2018:
<https://www.madamasr.com/en/2018/02/11/feature/culture/858-archiving-as-a-tool-of-resistance/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Articolo di *directory.criticaltheoryconsortium.org* su *858.ma*, pubblicato nel 2018:
<https://directory.criticaltheoryconsortium.org/archives/858-an-archive-of-resistance/>
(ultimo accesso 27/12/2020).

Canale Youtube del progetto *858.ma*:
<https://www.youtube.com/user/Mosireen> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina di Wikipedia sulle proteste a Hong Kong del 2019-2020:
https://it.wikipedia.org/wiki/Proteste_a_Hong_Kong_del_2019-2020 (ultimo accesso 27/12/2020).

Video di Youtube della premiazione *Golden Nica* del *Prix Electronica 2020*:
<https://www.youtube.com/watch?v=mmFHIax9aq8> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina ufficiale di *Manif.app*:
<https://www.manif.app/wp/acerca/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Pagina Facebook dedicata alla manifestazione del 01/05/20 in Francia su *Manif.app*:
<https://www.facebook.com/events/1155112414840986/permalink/1155123201506574/>
(ultimo accesso 27/12/2020).

Articolo su *myowndocumenta.art* su *Manif.app*, pubblicato il 15/04/2020:
<https://www.myowndocumenta.art/manif-app/> (ultimo accesso 27/12/2020).

Biografia dell'autore/ Author's biography

Marco Tondello. Master in *Curation of Digital Art* presso ESDi e Università Ramon Llull di Barcellona, con una tesi dal titolo *L'arte sociale ai tempi dei social network*. Nell'ultimo anno è stato assistente curatore di Enric Puig, direttore del centro La Escocesa di Barcellona, partecipando all'organizzazione delle mostre *Paisatges desitjats* al Arts Santa Mònica ed a *SUBVERSIÓ!* al El Born CCM. Insieme ad Arianna Esposito, è stato il curatore di *#internetflags*, mostra personale dell'artista Irma Marco, alla galleria Espai Souvenir. Futuro residente, insieme all'artista Dario Lazzaretto, al MediaEstruch - Fabbrica di creazione di arte digitale (Sabadell). Dal 2018 corrispondente in Spagna della rivista *Forme Uniche*, piattaforma dedicata alla cultura contemporanea italiana e internazionale.

Marco Tondello. Master in *Curation of Digital Art* at ESDi and Ramon Llull University of Barcelona, with a thesis in "Social art at the time of social networks". In the last year, he was assistant curator of Enric Puig, director of the "La Escocesa" center of art in Barcelona, participating in the organization of the "Paisatges desitjats" exhibitions at the Arts Santa Mònica of Barcelona and *SUBVERSIÓ!* in El Born CCM. Together with Arianna Esposito, he was the curator of "#internetflags", a personal exhibition of the artist Irma Marco, at the Espai Souvenir gallery. Future resident, together with the artist Dario Lazzaretto, at MediaEstruch - Digital Art Creation Factory (Sabadell). From 2018 he is a correspondent in Spain of the magazine *Forme Uniche*, a platform dedicated to the Italian and international contemporary culture.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Sezione VI

Artivismo e Intermedialità

«...the only thing left to eat is the truth». Image, Text and Artist Critique in Shaun Tan's *Tales from the Inner City*

David Kern

University of Cologne, Germany

Abstract

Il lavoro dell'artista visivo e scrittore australiano Shaun Tan è caratterizzato dalla fusione creativa di testo e immagine che alimenta la sua arte politicamente attiva -una vera pratica di attivismo che muove ciò che Neumann e Rippl chiamano «configurazioni verbo-visive»¹. Questo articolo esplora le forme e le funzioni delle configurazioni verbo-visive nel lavoro di Tan. Approfondisce due episodi della sua recente graphic novel *Tales from the Inner City* (2018), con particolare attenzione alle “strategie intermediali” da lui impiegate per raccontare questioni urgenti nell’era del cosiddetto Antropocene: relazioni di potere, antropocentrismo ed eccezionalismo umano. *Tales from the Inner City* introduce argomenti di interesse legati ai repertori della resistenza testuale-visiva; l’autore analizza l’“estetica intermediale” che sta alla base di questo intervento attivista.

The work of Australian visual artist and writer Shaun Tan is characterized by productive fusions of text and image powering his politically charged artistic practice – a practice of activist intervention to mobilize what Neumann and Rippl (2020) call «Verbal-visual configurations». This article explores the forms and functions of verbal-visual configurations in Tan’s work. I close-read two episodes from his recent visual narrative *Tales from the Inner City* (2018)², with a particular focus on how «intermedial strategies» are employed to address pressing issues in the so-called Anthropocene: power relations, anthropocentrism, and human exceptionalism. I suggest that *Tales from the Inner City* enables a productive argument about textual-visual resistance repertoires, and I analyze the “intermedial aesthetics” sustaining this activist intervention.

Parole chiave/Key Words

Attivismo; Intermedialità; Antropocene; Narrativa visiva; Attivismo visivo-letterario.

Activism; Intermediality; Anthropocene; Visual Narratives; Visual-Literary Activism.

¹ B. Neumann, G. Rippl, *Verbal-Visual Configurations in Postcolonial Literature: Intermedial Aesthetics*, Routledge, London and New York 2020.

² S. Tan, *Tales From the Inner City*, Allen and Unwin, Crows Nest NSW 2018.

Introduction

*To move an individual makes change possible*³.
S. Nossel

Tales from the Inner City (2018) is a textual-visual meditation, offering in its 25 illustrated stories an intermedial refraction of 21st century grand narratives and their historicity: consumer-capitalism (as an economic model and a social form), economic rationalism, the many shapes of human exceptionalism. On yet a grander scale, it addresses what Sylvia Wynter has termed the «coloniality of being/power/truth/freedom»⁴. In this paper I read two episodes from *Tales from the Inner City* and I argue that they are critical, intermedial interrogations of these aforementioned grand narratives. Doing so, I explore how the two episodes can be read as visual-narrative interventions. My reading of *Tales from the Inner City* as a form of activist critique relies on the conviction that art, as Human Rights lawyer and activist Suzanne Nossel argues «has the ability to change our minds – inspiring us to take on different perspectives and to reimagine our worlds»⁵.

Yet the question remains, of course, *how?* I therefore approach Shaun Tan's work via a close-reading of textual and visual strategies to theorize their effects. If thinking about activism offers a chance to conceptually, «move past the difficulties in separating affect from effect» and to theoretically «acknowledge that affect may translate to effect», I follow Suzanne Nossel's assertion that it is vital for the study of activism «to engage with questions of how and if that occurs»⁶.

This goes to say that this paper explores the thought-provoking inversions, ruptures and contestations co-produced by text and image, and I set out to think about the resistance this may enable to receive orders of reading and seeing in a time of crisis.

³ S. Nossel, *Introduction: On "Activism," or Art's Utility in Activism*, in «Social Research: An International Quarterly», vol. 83, n. 1, Spring 2016, p. 105.

⁴ S. Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument*. «The New Centennial Review», vol. 3, no. 3, (Fall) 2003, p. 257.

⁵ S. Nossel, *op. cit.*, p. 103.

⁶ Ivi, p. 105.

Such an exploration contributes, I hope, to an ongoing discussion about forms, functions and characteristics of activism and, as Dagmar Danko puts it, its «persistent ambiguity»⁷.

Understanding and reading, as I do, Tan's work as activist critique, then, means tapping right into a conceptual challenge that seems to haunt activism research as highlighted by Dagmar Danko who argues that while there is no shortage of publications, many «are concerned with either the artistic aspect of Activism or the political one, tending to opt for a discussion either within the realm of art or within the realm of politics»⁸. On a conceptual level, and perhaps not so much on the level of practice as I hope to show, activism is faced with having to reconcile a perceived dualism that originates in binary forms of analysis: «Works of art or political protest? Activism remains ambiguous»⁹. Yet Danko (following Nina Felshin) explicitly rejects the binary, because: «does it matter?»¹⁰. Thus Danko envisions a discussion of activism that would keep «reminding us of the ever-present intricacies of the relationship between art and politics, art and economics, art and ethics, art and... - insert here any sphere that art is supposed to be autonomous from»¹¹.

On this basis I set out to address this sense of ambiguity by offering a close-reading of *Tales edseds Inner City* as a politically charged artwork (without laying any claim to the intentions of the author), that can be transformative and operates beyond the categorical binary. I do so with art critic Holland Cotter's insightful thought in mind who, troubled by debates about the potency of art argues that «Power is the problem, not the solution. Humility is reality»¹². Perhaps the challenge faced by activism is the issue of resisting power without reproducing its patterns.

I read Tan's work as an activist critique because his illustrated narratives generate unsettling questions and provoking speculations. They energize moments of theorization, inviting active intellectual and affective participation in the co-authorship of meaning. This makes this paper all about the collaborative refraction of big questions through

⁷ D. Danko, *Activism and the Spirit of Avant-Garde Art*, in V.D. Alexander et al. (eds.), *Art and the Challenge of Markets Volume 2*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2018, p. 257.

⁸ Ivi, p. 236.

⁹ Ivi, p. 237.

¹⁰ Ivi, p. 258.

¹¹ *Ibidem*

¹² H. Cotter, *On Art, Power, and Humility*, in «Social Research: An International Quarterly», vol. 83, n. 1, Spring 2016, p. 147.

visual storytelling, and the ripple effects of this refraction: which marks are made, and what marks are left? It is the *injection* of questions, the *placement* of speculation, its *intrusion* – not their resolution – the transformation of dominant ways of seeing which characterizes the activism in Tan’s visual storytelling. As Jack Zipes remarks, storytelling that is «so provocative and alienating»¹³. Mobilizing this space of provocation, I follow Paola Zaccaria who speculates that one function of activism is to be «a tool to make visible the invisible»¹⁴. So the question is which possibilities to «make visible» exist in the intermedial space of seeing/reading and the thought-experiments it enables?

I first established a toolbox to ground my understanding of Tan’s intermedial storytelling as activism. Here, Birgit Neumann and Gabriele Rippl thinking about «verbal-visual configurations»¹⁵, and «intermedial strategies»¹⁶ provides a frame of reference. I then read two example Tales from the Inner City, each representing a central theme of the book: interspecies justice- and companionship, and the legacies of colonialism in the so-called Anthropocene. *Tales from the Inner City* enables a productive argument about intermedial resistance repertoires and the role of intermediality as an activist technique, and I analyze the «dynamics of verbal-visual relations as transformative strategies»¹⁷ with focus on text-image interaction and moments of ekphrasis.

Reading at the Contact Zone

I identify and discuss, in this section, a couple of theoretical landmarks. Far from a comprehensive review of positions, this is a head first dive to open up ways and means to theorize the intermedial contact zone of text and image as an activist practice. I draw rather heavily on Birgit Neumann and Gabriele Rippl’s recent and seminal study of *Verbal-Visual Configurations*, and bring this thinking into conversation with other approaches in order to synthesize a useful (albeit avowedly limited) interpretative toolbox.

¹³ J. Zipes, *Tales from the Inner City by Shaun Tan (Review)*, in «Marvels and Tales», vol. 34, n. 1, 2020, p. 134.

¹⁴ P. Zaccaria, *Medi-terranean Borderization*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», vol. 37, n. 1, Autumn 2011, p. 13.

¹⁵ B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*

¹⁶ Ivi, p.1.

¹⁷ Ivi, p. 20.

Engaging the contact zone where «intermedial relations between words and images» are forged¹⁸ to understand the activism of «intermedial aesthetics of word-image configurations»¹⁹, hinges to no small extent on a reading of intermediality as a rhetoric and (counter-)discursive strategy that emphasizes «the formative role of images and visibility in constructions of knowledge»²⁰. If, as a baseline, intermediality refers to what Klaus Bruhn Jensen calls «communication through several discourses at once», my particular interest here is in the activist energy of this multimodal form of communication. What kind of resistance repertoires are enabled through «combinations of different sensory modalities of interaction»?²¹ Intermediality «pays tribute to the fact that media do not exist disconnected from each other», and therefore «refers to the relationship between media and is used to describe phenomena» involving more than one medium²², so the question is which opportunities for transformation and subversion arise in and through this fusion?

Birgit Neumann and Gabriele Rippl argue that the coming together of images and words points «beyond existing orders of the sayable and the visible», and that such verbal-visual configurations can «expand the field of existing epistemic and affective possibilities»²³. Such an expansion, then, generates a space of engagement and negotiation that is not confined to received and culturally determined ways of knowledge production and of being affected. In this way intermediality «makes room for new knowledge, subjectivities and communities»²⁴. According to Neumann and Rippl, therefore, verbal-visual configurations are a challenge to structures and relations of power, as «visual modes of writing (...) engender new, pluralised signifying practices, practices that affect both the orders of the sayable and visible»²⁵. As Stephen Duncombe and Steve Lambert theorize,

¹⁸ B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ K. Bruhn Jensen, *Intermediality*, in *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, 2016 n.p. (last accessed 15/11/2020).

²² B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ivi*, pp. 5-6.

²⁴ *Ivi*, p. 19.

²⁵ *Ivi*, p. 2.

this «creates an opportunity to bypass seemingly fixed political ideas and moral ideals and remap cognitive patterns»²⁶.

The interconnectedness of regimes of the sayable and the visible, and the function of the visible in «literally the exercise of power»²⁷ has been registered by theorists of visual cultural studies.²⁸ In his study *Watching Babylon*, Nicholas Mirzoeff for example, examines «what it means to watch images of the exercise of power on a global scale»²⁹ – acknowledging how visual framing but specifically acts of watching can confirm but also undo existing orders and structures of power. Mirzoeff's visual cultural studies thus «calls for an ethical, decentered politics and poetics of everyday life in which the visual is as good *a means to think* as any other, without claiming to tower over other media»³⁰.

In a similar vein, inter- and multimedia artist Paul Chan asserts that «reasoning is discursive and compelling when it is also aesthetical»³¹, arguing that reasoning is «a creative act *par excellence*»³². In this sense, according to Chan, art is a discursive practice and (using Mirzoeff's phrase) a means to think. For Chan, the ultimate conclusion from this argument is that exposure to and engagement with art allows for a deepened understanding of structures of rhetoric, forms of persuasion and, on a political level, the inner workings of power in the social production of norms and consent. As such, activism speaks truth to power precisely because it penetrates and exposes its mechanisms. I elaborate on this argument further below.

Mirzoeff and Chan offer a grounding for what I would like to think of here as the inter-medial activist work of critical «countervisualities»³³ in conjunction with narrative: visual-narrative forms and practices of dissent, involving both the dimensions of image-making (and storytelling) and reception – ways of watching/looking and reading. Mirzoeff's insistence on

²⁶ S. Duncombe, S. Lambert, *Why Artistic Activism: Nine Reasons*, Publications of The Centre for Artistic Activism, April 2018, n.p. <https://c4aa.org/2018/04/why-artistic-activism> n.p. (last accessed 21.11.2020).

²⁷ N. Mirzoeff, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, New York 2005, p.1.

²⁸ Cfr. N. Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham 2011.

²⁹ N. Mirzoeff, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, cit., p. 4.

³⁰ Ivi, p. 9, my italics.

³¹ P. Chan, *The Potency of Art*, in «Social Research: An International Quarterly», vol. 83, no. 1, Spring 2016, p. 150.

³² Ivi, p. 151, italics in original.

³³ Cfr. N. Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, cit., and also Ö. Harmanşah, in «Producing Countervisualities in the Anthropocene», 2018.

the visual- and Chan's view on art in general as a means to think through and *with*³⁴, enables a view on the subversive capabilities of intermedial formats as forms of contestation.

The transformative potentials of text and an «epistemology of the visual» – this contact zone of literary- and «visual knowledge and its possibilities»³⁵ is at the heart of intermedial aesthetics, which according to Neumann and Rippl describes «textual practices and writing modes that intertwine visual sense perception, cognition, affect and references to other media, while evoking cultural norms and epistemic systems».³⁶ Intermedial aesthetics offer avenues to challenge and subvert given structures of power precisely in the act of evoking them and rendering them visible in the collaboration of different media. Evocation, it seems, becomes the crucial first step in order to resist the language and operation of power.

Resisting the language of power is, according to Bill Ashcroft, the central function of literature and cultural production. As he argues, «art and literature have the capacity to speak to power by speaking beyond it»³⁷. Intermedial strategies as defined by Neumann and Rippl, thus become legible as tools in the service of speaking truth to power, because besides writing back, «through the use of intermedial devices, literary texts can also "stare back" at implied readers and contest the epistemic privileges of the white, colonial or western gaze»³⁸. Speaking, writing or staring back, however, is not the end of the process of resistance. For Ashcroft, «speaking beyond» power hinges on ongoing and continuous transformation

Resistance – as we can see from the example of postcolonial literatures – is most effective when it is transformative: when it takes the language of power and makes it work in the service of the powerless. Perhaps more importantly, literature, though its capacity to imagine a different world, has a utopian function that conceives a world binsereyond conflict³⁹.

The utopian function of literary expression is central to Ashcroft's argument about text and art as intervention. Against oversimplification, however, Ashcroft cautions that it is indeed «[f]anciful to think that literature will change the world. But while

³⁴ I borrow this term from Donna Haraway, *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham 2016.

³⁵ N. Mirzoeff, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, cit, p. 10.

³⁶ B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*, p. 4.

³⁷ B. Ashcroft, *The Function of Literature: Revolution, Transformation and Utopia*, in «The International Academic Forum» 2015, n.p. <https://think.iafor.org/revolution-transformation-and-utopia-the-function-of-literature/> (last accessed 27.12.2020).

³⁸ B. Neumann. G. Rippl, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ B. Ashcroft, *op. cit.*, n.p.

art and literature will not win wars, they can imagine the future,» and it is in this way that he conceives of «a very deep and important connection between creativity and revolution»⁴⁰. Yet how does art speak beyond power and how to further theorize the mentioned connection between creativity and revolution? Here, again Paul Chan's argument about why art matters is illuminating. According to Chan,

the experience of art saves us from being conned. In experiencing how a work tries to convince us...we come to grasp how its aesthetic qualities echo in spirit and inform all the manipulative means by which people use reason to try to convince us of the value of what they are saying, doing, or selling⁴¹.

Understanding art as something that through its formal properties acts «like an argument»⁴² (as seen above, reasoning and creative expression are the same practice for Chan), makes art an opportunity «to learn a little about the tradecraft of taking someone for a ride so that you might realize what is happening the next time someone is taking you for one»⁴³.

Artivism, in this view, as speaking beyond power via the penetration and exposure of its mechanisms may not automatically change the world, but enables transformation in its undoing of power's attempts to mask its presence and hide its own traces. Perhaps art and artivism speak truth to power by both speaking beyond, but also by speaking right *through* it. Artivism is, then, perhaps an invitation to refuse the re-enactment of power as it «integrates the individual in the symbolic construction of reality», moving them «away from the passive positions to which global communication, digital technologies or advertising and political indoctrination lead»⁴⁴.

I thus suggest that artivism is an invitation to refuse the invitation of power, and I further suggest that it is in this sense that what Neumann and Rippl call the «frequently unpredictable interaction between word and image»⁴⁵ is particularly interesting as a vehicle of transformation. For image-text interaction «not only creates new modes of address, directed towards

⁴⁰ B. Ashcroft, *op. cit.*, n.p.

⁴¹ P. Chan, *op. cit.*, p. 151.

⁴² *Ibidem*

⁴³ Ivi, p. 152.

⁴⁴ E. Aladro-Vico et al., *Artivism: A New Educative Language for Transformative Social Action*, in «Comunicar», n. 57, vol. xxxvi, 2018, p. 15.

⁴⁵ B. Neumann and G. Rippl, *op. cit.*, p. 13.

a wider and globally dispersed reading public, but also gives rise to formal innovations of narrative texts»⁴⁶. It is in space of innovation, perhaps, where the speaking beyond happens, via the power of verbal-visual configurations to present themselves as «spaces of connection and exchange and of friction and conflict at a specific time»⁴⁷ geared towards unsettling existing frames of reference. As such, intermediality and verbal-visual configurations become a deep reflection upon the very terms and conditions of normativity and its politics, because by «staging transgressions and fusions, intermediality compels readers to question the historical and cultural conditions under which certain borders are construed and acquire evidence».⁴⁸ I continue, in the next section, precisely on the matter of evidence.

Negotiating Justice: The Implications of *Ursidae vs Homo Sapiens*

The remainder of this paper is dedicated to the crunch-question which haunts this study and arguably the entire field of studies in activism: how does it work? I look at the dy-



Fig. 01. «Bears with Lawyers». Illustration from *Tales From the Inner City*, pp.170-171, Allen and Unwin Publisher (Italian edition: Tunué).

dynamic of image-text interaction and the use of ekphrasis in two examples from *Tales from the Inner City*. And I engage, for starters and just for a moment, a mode of ekphrastic exegesis: a bear is ascending a monumental flight of stairs, accompanied only by her lawyer (Fig.01).

Against the muted, greyish mid-tone background, the grim (by all means serious) atmosphere is challenged, however, by a distinct presence of hope. The scene (in the motion of ascend) resists an imperial architecture's claim to absolute power and invites a peculiar kind of recognition: this is the beginning of something significant, this moment matters,

⁴⁶ B. Neumann and G. Rippl, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Ivi, p. 16.

⁴⁸ *Ibidem*

something big is just unfolding. The image conveys a sense of urgency that defies transience, an effect interestingly exacerbated, however, by a sense of reflective, deliberative slowness of motion captured in gesture. The image generates questions: who is being sued and why? Which landmark decision is about to be reached? In which ways will the world be a radically different one? It also generates (and plays with) assumptions.

Bears with lawyers offers a thought experiment in staging a grand inversion, reframing the cultural-religious idea of a final reckoning in interspecies- and environmental justice terms. This episode, narrativized a «class action of epic proportions»⁴⁹ – *Ursidae vs Homo sapiens*⁵⁰, inquiring into the material, ethical, and affective implications of the realization that «Human Law is not the only legal system on the planet»⁵¹. As the unnamed intradiegetic narrator makes clear: «Humankind was being sued»⁵². The inversion here is an inversion of scales and an inversion of power relations: the framing of this scene as a class action in combination with deixis (the all-inclusive «we») makes humanity as the defendant in this case. *Ursidae vs Homo Sapiens* thus functions as a grand functional metaphor to expose as crimes of cosmic proportion the many forms of planetary damage that in combination constitute the so-called Anthropocene as the long-term effect of human exceptionalism. This is an intermedial protest against the «instrumental reason that view[s] nature and the animal “other” as being either external to human needs, and thus effectively dispensable, or as being in permanent service to them»⁵³.

Inversion as Subversion

The case is a structuring device to bundle different layers of interspecies- and social justice critique. It is a posthuman and an interspecies interpretation of postcolonial critiques of “centers” and “margins”. For not only is human law «not the only legal system on the planet» in this narrative, human law is not even particularly high-ranking «within

⁴⁹ S. Tan, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁰ *Ibidem*, original italics.

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibidem*

⁵³ G. Huggan, H. Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, Routledge, London and New York 2010, p.4.

a cosmic hierarchy»⁵⁴. This cosmic hierarchy dethrones a human-centered worldview, subverting entrenched anthropocentrism and human exceptionalism.

Inversion becomes a strategy of *subversion* in this example. Turning human speciesism and its exclusivist regimes of framing on its head, the narrative asserts that «Bear Law actually takes precedence in most cases». The «fact that *we* didn't know any of this only seemed to strengthen the bears' case at the expense of our own»⁵⁵. The intradiegetic narrative configuration exacerbates this by producing a moment of confrontation: where do I – the implied reader – stand on the matter Ursidae vs Homo Sapiens, how would I side? Where (with whom and why) is my emotional and affective loyalty? In this way, this intermedial narrative is highly collaborative in its way of involving through addressing the reader/viewer as both witness and observer.

It is thus that the verbal-visual configuration in this narrative gets to «perform upon and with the reader»⁵⁶, and I would argue that the very gravitas of the scenario is the effect of the verbal-visual configuration and its dynamic of interaction. Transformative and subversive impulses all emerge in the reciprocity of text and image, in the contact zone between the two media which together constitute this narrative. This cross-fertilization enables a decisive recognition: this is not a melancholic elegy or lament for a threatened animal species on their way to extinction. The intermedial aesthetic here hammers home the exact opposite. This is not a disempowered bear's final, submissive plea for mercy on behalf of his species, to be delivered to the imperial courts of law of industrial-capitalist humanity. Much rather, ascending the colossal, Greco-Roman inspired flight of stairs and thus defying anthropocentric claims to industrial, technocratic grandeur is a more-than-human plaintiff who knows exactly how to protest the destruction of the planet for the sake of economic growth. Neither is the human lawyer in the image a benevolent conservationist. Rather, they are allocated the status of a hired associate to assist with «the contents of human filing cabinets and libraries. Which were only every written by humans, it

⁵⁴ S. Tan, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ M. Peterson, *The Production of Narrative Through Static Imagery: Examples from a Peculiar Medieval Illustration*, in «Visual Communication», vol. 18, no. 2, 2019, p. 279.

turned out, and meant very little to the rest of the world, it turned out»⁵⁷. The charges are massive and are presented on a deep-time scale, in a language which conceptually and historically links the so-called Anthropocene to legacies, and continuations of imperialism and colonialism:

*Theft. Pillage. Unlawful Occupation. Deportation. Slavery. Murder. Torture. Genocide. Not to mention all the crimes we'd never even heard of. Things like Spiritual Exclusion, Groaking, and Ungungunurumunre*⁵⁸.

Evidence is cited from the entirety of the biosphere, taken from «all the places we never bothered to look: on the tailfins of freshwater trout, under the bark of trees...in the curvilinear coastlines of entire continents...Put a single slice of any rock under the right light and it is all there, literally written in stone»⁵⁹. What Andrew Baldwin and Bruce Erickson call the «impress of European history onto the *geos*»⁶⁰ is here narrativized in a motion to read and view «histories of European imperialism, racial capitalism, and white supremacy back into the Anthropocene concept»⁶¹. In this way, «Bears with Lawyers» participates in the artistic and scholarly project to expose «white [read anthropocentric] epistemology» and «white privilege [read human exceptionalism] as an onto-epistemic structure»⁶².

Critical Ekphrases: Legal Imagery and the Force of Visibility

This intermedial participation in a critical «Anthropocene politics» premised on antiracism (and/or antispeciesism) and anticolonialism⁶³ is supported by the use of ekphrasis, which can be defined as «visual effects in literary texts that are produced by verbal evocations of images»⁶⁴. Ekphrasis powers the presentation of evidence in the narra-

⁵⁷ M. Peterson, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁸ Ivi, p. 167, original italics.

⁵⁹ Ivi, p. 166

⁶⁰ A. Baldwin, B. Erickson, *Introduction: Whiteness, Coloniality and the Anthropocene*, in «Society and Space», vol. 38, n. 1, 2020, p. 4, original italics.

⁶¹ A. Baldwin, B. Erickson, *op. cit.*, p. 4.

⁶² Ivi, p. 6.

⁶³ N. Mirzoeff, *It's not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene, or, The Geological Color Line*, in R. Grusin (ed.), *After Extinction*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, p. 123.

⁶⁴ B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*, p. 16.

tivized court case: «“For the hungriest of all animals”, said the bears in their typically abstruse legal verse, “the only thing left to eat is the truth.” As if to prove their point, none of our lawyers could view the supporting library of video evidence without losing their lunch»⁶⁵. Ekphrasis as both an intermedial reference (to a video being played) and the resulting allusion to the image of humanity’s defense team throwing up exacerbates the point about the irrefutability of the bears’ case at large.

Neumann and Rippl point out the historical relation of ekphrasis and hierarchical power relations⁶⁶. This acknowledgement is crucial as it enables an understanding of ekphrasis as yet another strategy of reversal and inversion. They argue that, given the «suffusion» of ekphrasis with hierarchical power relations, it is unsurprising «that many post-colonial writers use ekphrasis to renegotiate the kind of visibility that colonial images produce»⁶⁷. The court scene central in this narrative is itself suffused with colonial and imperial tropes: the illustration visualizes imperial claims to power articulated in architectural megalomania – however, a bear plaintiff is ascending these stairs in calm defiance and self-assured resilience. A legal procedure reminiscent of a colonial common-law framework, the power-speak of bureaucracy and its legal apparatus.

But as Neumann and Rippl highlight, in the process of renegotiating visibilities produced by colonial imagery, writers «frequently change the very socio-political implications of ekphrasis, i.e. they strip off its histories of violence and gestures of control to claim it as a poetic form of subversion, exchange and appropriation»⁶⁸. Ekphrasis in precisely this way, is used here to appropriate and subvert human exceptionalism on its own home turf, using its own mechanisms:

Lawyers for the bears now presented us with all the translated paperwork we had requested, stacks of it in huge boxes, boxes that filled shipping containers, shipping containers that sat on the back of trucks, trucks lined up in convoy, as far as the eye could see. The city’s traffic ground to a halt as they backed one by one into the streets of our brightest legal firms, every fluorescent light and mahogany veneer trembling⁶⁹.

⁶⁵ S. Tan, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁶ B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ S. Tan, *op. cit.*, p. 167.

The bear plaintiffs are turning the procedural apparatus around, (made and upheld to serve, in this case, an anthropocentric power elite), using their opponents' own bureaucratic strategy of "papering" against them. Additionally, this ekphrastic practice of description generates an image of 'stacking', verbally visualizing the 'stacked' force of evidence behind the case, in which literally the bears «turned our every argument against us», practically «presenting some precedent of Bear Law as old and unbreakable as time» in order to expose «the shallowness of every Human Law as presumption, ignorance and hubris»⁷⁰. Here, postcolonial ekphrasis as «a mode of disruption...halts the narrative flow and produces new temporalities...offering readers a space for reflection»⁷¹.

Reflection is further invited by the intradiegetic narrator's remark: «Deep in our hearts we knew they were right», faced with evidence stored in the strata of the Earth and the planet's geological record:

There they were, God help us, the Ledgers of the Earth, written in clouds and glaciers and sediments, tallied in the colours of the sun and the moon as light passed through the millennial sap of every living thing, and we looked upon it all with dread. Ours was not the only fiscal system in the world, it turned out. And worse, our debt was severe beyond reckoning⁷².

In its staging of a class action against humanity, «Bears with Lawyers» evokes the idea of judgement on an epic scale. Reminiscent of, almost directly evoking a final day of judgement, it uses large-scale reference to this central Judeo-Christian-Muslim intertext – the idea of the end of days. It does so, however, employing a quite literal understanding of apocalypse as Greek for 'revelation' and 'disclosure'. In this sense, the narrative revisits and re-frames the idea of a final reckoning in interspecies- and environmental justice terms.

Negotiating the Extremes

Thus returning to the question of mark making offered at the beginning, «Bears with Lawyers» hones in on the force of visibility and the critical function of mark-making. The force of visibility and thus of visuality, of marks made and disclosed, is negotiated in the narrative's ending, where any chance for reconciliation or redemption is undercut by

⁷⁰ S. Tan, *op. cit.*, p. 167.

⁷¹ B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*, p. 18.

⁷² S. Tan, *op. cit.*, p. 168.

the very «instrumental reason» (see above) and logics propelling climate change denialism, lobbying for ‘business as usual’ in the midst of a global climate emergency⁷³. Because the disclosure in the apocalypse as revelation triggers the ultimate reaction by the overwhelmed humanity-defendants: «So we shot the bears. All perfectly legal, it turned out, thanks to a bill passed in the dead of night. We took care of the lawyers too, in a manner we are not at liberty to divulge»⁷⁴.

Decidedly, this is *not* a final, tragic return to and/or reaffirmation of human superiority – the narrative rejects such an interpretation in stressing that this scenario is coming around to repeat itself time and again. «“The cattle are here,” a terrified receptionist quavers over the intercom, “with lawyers”»⁷⁵. So readers are left with the image of an endless loop of trials which is *not*, however, uncritically endorsed as an ideal of justice either, seeing how a «fetid cloud descends over the city, the sickening stench of endless torment and persecution»⁷⁶.

The overall dark-tone and gloomy color pallet at work in the image corresponds to this ekphrastic description. So, in the focus of this intermedial thought experiment as activist intervention, I would argue, is the provocation – the intellectual and affective challenge to the reader. Arguably, there is little chance for a reader to *not* position themselves in one way or another to this crucial question: is *this* how ‘we’ are going to respond to the planetary crisis? Is *this* ‘our’ way out – ‘our’ grand narrative of and for the 21st century? *Bears with Lawyers* generates a witness stand, one that demands participation: there can be no silent, unaffected reading; no unaffected watching.

Walking Together Forever

In no less confrontational a way, *Tales from the Inner City* negotiates the issue of human and more-than-human companionship. While *Bears with Lawyers* centers its attention on negotiations of responsibility, grand-scale systemic change and the (im-)possibility of reconcilia-

⁷³ Cfr. W. J. Ripple et al., *World Scientists’ Warning of a Climate Emergency*, in «BioScience», vol. 70, no. 1, January 2020.

⁷⁴ S. Tan, *op. cit.*, p. 186-169.

⁷⁵ Ivi, p. 169.

⁷⁶ S. Tan, *op. cit.*, p. 169.

tion, «I am fox! I go wherever I go!» focuses on the idea of eternal companionship between human and more-than-human entities across space, time, and dimensions. The narrative arch of *Fox* is comparably simple: at night, while human sleeps, fox visits – or maybe emerges from – human, the text (as does the image) remains ambiguous on this. Each night, Fox returns and talks to sleeping human and shares the secrets of their ancient, primordial relationship. It is in this act of storytelling as sharing that *Fox*, like *Bears with Lawyers* (and like all twenty-five stories in the book) destabilizes human exceptionalism and anthropocentrism. Reiterating Paola Zaccaria’s claim that activism is all about making visible the otherwise invisible, *Fox* utilizes and explores the (maybe not so) hidden space of the subconscious to drive home the idea that «After all, dear beloved, I need you as much as you need me» – asking the story’s central question: «where could we live if not in the bottomless den of each other’s shadow?»⁷⁷.

It is «in each other’s shadow» where verbal-visual configuration as «a creative act of intermedial translation...acknowledges the continuing impact of existing regimes» but crucially «subjects them to acts of interrelational exchange, reconfiguration and transformation»⁷⁸. Intermediality sustains, in this narrative, a process of translation across supposedly



Fig. 02. «Fox». Illustration from *Tales From the Inner City*, Allen and Unwin publisher, pp.182-183 (Italian edition: Tunué).

edly different forms and dimensions of being in order to foreground their eternal entanglements. Relationship is thus at the core of this narrative, which powerfully resists separation and unsettles cultural regimes of difference in a «[B]attle against...Otherness»⁷⁹.

Fox – narrated from Fox’s first person perspective traces the many obvious but curiously un-

noted points of convergence between humans and foxes as the mystical representative

⁷⁷ S. Tan, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁸ B. Neumann, G. Rippl, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁷⁹ Ivi, p. 21.

of the more-than-human world. Indeed, it follows their traces and makes them visible in the process, stressing the significance of visibility in a verbal-visual call to read and behold everyday coexistence, as Fox declares, «Here in your living room, your kitchen and bathroom, right here in your bed»⁸⁰. In *Fox*, proximity and intimacy are the effect of the quasi-intrafigural style of the illustration (it is undetermined if Fox is jumping out of, or rather right back into the human figure), which corresponds to a similar style of narration. Illustration and text collaborate in reciprocal referentiality as, after all, fox is running «All night long, leaping up your low-sheen acrylic walls and plush pile carpets – mushroom mystique, temperate woodland beige, primrose accolade»⁸¹ – a verbal, ekphrastic echo of parts of the illustration’s color pallet. Together they produce a powerful sense of connectedness and interdependence: «I help myself graciously to your fridge; I steal odd socks and keys, move bits and pieces around just to drive you crazy, an itch to the foggy complacency of your life, tiny stones in your shoes. *You need these things!*»⁸².

Arguably, this is an ekphrastic description, an almost film-like recollection of a scene that readers are likely familiar with on a daily basis. Neumann and Rippl (cited above) argue that this can productively function as a retardation device, offering readers a space to pause and reflect. Harnessing the temporally and experientially disruptive effect of the “Deja-vu” experience, I suggest *Fox* here utilizes ekphrasis as a means of retardation to «perform upon and with» the reader (cf. Peterson), in this sense to invite the reader into a moment of immersion, reflection and self-implication saying «this is me, or this was me, many times before».

Across different cultural systems of signification, the figure of the fox has been interpreted in a wide range of ways: cunning, (benevolent) trickery, outstanding intelligence and wit, but also transformation, courage, fidelity and faithfulness. *Tales from the Inner City* does not single out any particular cultural interpretation, but rather explores through this figure – as the visual representation of an idea of both disruption and guidance – eternal bounds between the human and the more-than-human. The rather ambiguous passage of text quoted above in mind, it is in the process of disruption that fox provides a literal, life-giving «itch» of

⁸⁰ S. Tan, *op. cit.*, p. 179.

⁸¹ *Ibidem*,

⁸² *Ibidem*, my italics.

change and movement against individual and collective stagnation in «foggy complacency». We direly need, it is made clear, these reconfigurations that Fox provides.

The narrative hinges for its effect on a deep sense of intimacy which establishes interdependence between beings across time, space, and culturally upheld distinctions like reality/fiction, nature/culture, chaos/order: «...your four-digit codes and firewalls and top-of-the-line comprehensive cover, your cunning traps and poisons and electronic tomfoolery. None of it can keep me out!»⁸³. This intimacy (whether or not it is acknowledged or even wanted), the sense of moving in-between each other achieved in the quasi-intrafigural image, is mirrored in and projected on the flow of the text:

Don't you know I am as old as the blood in your veins? I was running along the wintered fibres of your soul before you were even a pup, a cub, a kit, a pulse in your mother's womb. I know your every thought and feeling, more than you do yourself, every craving, every fear and dream and vice and embarrassing secret. *I know them all*⁸⁴.

Crucially, this sense of intimate connectedness across space, time, and stages of existence is extended onto the reader who, as the implied interlocutor *is* made the addressee of fox's conversation and the unnamed human co-protagonist of this story.

It is this potential for immersion which works to unsettle distinctions and which asserts interdependence verbally and visually. This episode therefore performs, I would argue, what Neumann and Rippl (quoted above) theorize as the staging of «transgressions and fusions», giving this intermedial piece (as Paul Chan suggests regarding art in general) the power to compel «to question the historical and cultural conditions under which certain borders are construed and acquire evidence». On the matter of evidence, Fox will do their best to hide the traces of their presence:

All will be just as you expect...night after night, dreaming of unremembered woodlands we tumble together through the past and future, just like always: I will never let the curtain slip! After all, dear beloved, I need you as much as you need me!⁸⁵

⁸³ S. Tan, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁴ *Ibidem*, original italics.

⁸⁵ Ivi, p. 181.

In this way, this tale from the Inner *City* erodes the epistemological grounding of differentiations between forms of life. It is in this celebration of companionship that the story's final line unfolds its force as a rhetorical question: where else can, where else do and will we ever live «if not in the bottomless den of each other's shadow»?

Reflection

In this paper, I explored two narratives from Shaun Tan's *Tales from the Inner City*. Building on a (selective) intermediality studies and visual cultural studies toolbox I offered two close readings *as* activist critique in an effort to understand some of the ways in which this intermedial work critically contests anthropocentrism and human exceptionalism. In an effort to explore forms and functions of intermediality as an activist strategy, I looked at how *Tales from the Inner City* mobilizes intermedial strategies to initiate reflection towards change and transformation.

If anything, my exploration and reading in this paper has been selective, yet the analysis foregrounds how this work participates in a growing, creative- and scholarly effort⁸⁶ to dismantle structures of racism, speciesism, (neo-) coloniality, imperialism and related practices at the root of the so-called Anthropocene. Shaun Tan's is a multi-faceted intermedial artwork. Therefore, claiming this brief discussion to be in any way exhaustive would be grossly reductive. What I hope to have provided, though, are two episodes of resistance against an-thropocenic «instrumental reason» (above) and the denial of relationality.

These two episodes employ intermediality to craft thought experiments that unsettle dominant regimes of seeing, reading, and understanding. While «Bears with Lawyers» operates a grand metaphor and plays with the idea of apocalypse in its literal sense of disclosure – based on deep-time, grand-scale evidence – «Fox» almost works in the opposite direction: zooming in on the pace and small(er)-scale of everyday life in exploring the intimacy of companionship. Both mobilize, however, the immersive force and performative strength of the “*what if...*” in engaging speculation as a means of transformation. What if bears were to actually sue ‘us’ in an epic class action – what additional

⁸⁶ See for example Kathryn Yusoff's seminal book which, I would argue, in many ways defines this movement: *A Billion Black Anthropocene or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018.

deep-time evidence will they procure? What if “we” acknowledged, just for a moment that, across species, space and time, we are walking in each other’s shadow?

All this, however, also means to acknowledge a not so small caveat. All of this has been *my* reading, my subjective ekphrasis. Multiple, networked readings of this work – comparative, contrasting, conflicting – are required to mine the always present «surplus of meaning» and to better understand through which means art can generate «Effect» – cognitively and «emotionally resonant experiences that lead to measurable shifts in power» as Duncombe and Lambert suggest⁸⁷. This is another way, perhaps, to acknowledge (and appreciate) the ambiguity of activism as a concept and practice noted by Dagmar Danko (introduction).

Further, a more structurally oriented and more distant reading of *Tales from the Inner City* that is attentive to larger patterns, would help refine the yield of the deliberately small-scale, close reading practice I have offered here. So would a contextualized reading of *Tales from the Inner City* within Tan’s larger body of work. I hope to have provided one part of this conversation.

References

- E. Aladro-Vico, D. Jivkova-Semova and O. Bailey, *Activism: A New Educative Language for Transformative Social Action*, in «Comunicar», no. 57, vol. XXVI, 2018, pp. 9-18.
- B. Ashcroft, *The Function of Literature: Revolution, Transformation and Utopia*, Keynote Presentation at *The International Academic Forum*, 19 February 2015, n.p. <https://think.iafor.org/revolution-transformation-and-utopia-the-function-of-literature/>
- A. Baldwin and B. Erickson, *Introduction: Whiteness, Coloniality and the Anthropocene*, in «Society and Space», vol. 38, no. 1, 2020, pp. 3-11. DOI: 10.1177/0263775820904485.
- K. Bruhn Jensen, *Intermediality*, in K. Bruhn Jensen et al. (eds.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, 03 March 2016, DOI: 10.1002/9781118766804.wbiect170
- P. Chan, *The Potency of Art*, in «Social Research: An International Quarterly», vol. 83, n. 1, Spring 2016, pp. 149-152.

⁸⁷ S. Duncombe, S. Lambert, *Why Artistic Activism: Nine Reasons*, publication of The Centre for Artistic Activism, April 2018, n. p. <https://c4aa.org/2018/04/why-artistic-activism> n.p (last accessed 21/11/2020).

- H. Cotter, *On Art, Power, and Humility*, in «Social Research: An International Quarterly», vol. 83, no. 1, Spring 2016, pp. 141-147.
- D. Danko, *Artivism and the Spirit of Avant-Garde Art*, in V.D. Alexander et al. (eds.), *Art and the Challenge of Markets Volume 2 – From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2018, pp. 235-261. DOI: 10.1007/978-3-319-64644-2
- S. Duncombe, S. Lambert, *Why Artistic Activism: Nine Reasons*, publication of «The Centre for Artistic Activism», April 2018, <https://c4aa.org/category/publications> (accessed 21.11.2020).
- D. J. Haraway, *Staying with the Trouble – Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- Ö. Harmanşah, *Producing Countervisualities in the Anthropocene*, in «Political Ecology: Platform Chicago» (University of Illinois at Chicago, Institute for the Humanities Working Group 2015-2019), May 2018, pp. 20-23. <https://politicalecologies.wordpress.com/producingcountervisualitiesintheanthropocene/> (accessed 20.11.2020).
- G. Huggan and H. Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, Routledge, London and New York 2010.
- N. Mirzoeff, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, New York 2005.
- N. Mirzoeff, *It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene; or, The Geological Color Line*, in R. Grusin (ed.), *After Extinction*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, pp. 123-149.
- B. Neumann and G. Rippl, *Verbal-Visual Configurations in Postcolonial Literature: Inter-medial Aesthetics*, Routledge, London and New York 2020.
- S. Nossel, *Introduction: On "Artivism" or Art's Utility in Activism*, in «Social Research: An International Quarterly», vol. 83, n. 1, Spring 2016, pp. 103-105.
- M. Peterson, *The Production of Narrative Through Static Imagery: Examples from a Peculiar Medieval Illustration*, «Visual Communication», vol. 18, no. 2, 2019, pp. 279-293.
- W. J. Ripple et al., *World Scientists' Warning of a Climate Emergency*, in «BioScience», vol. 70, no. 1, January 2020, pp. 8-12. DOI: 10.1093/biosci/biz088.
- S. Tan, *Tales from the Inner City*, Allen and Unwin, Crows Nest NSW 2018.
- S. Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument*, in «The New Centennial Review», vol. 3, n. 3, Fall 2003, pp. 257-337.

P. Zaccaria, *Medi-Terranean Borderization*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», vol. 37, n. 1 (Autumn), 2011, pp. 10-18.

J. Zipes, *Tales from the Inner City by Shaun Tan (Review)*, in «Marvels and Tales», vol. 34, no. 1, 2020, pp. 134-135.

Sitography

The International Academic Forum: <https://www.Think.lafor.org> (accessed 27/12/2020)

Political Ecology: Platform Chicago, University of Illinois at Chicago, Institute for the Humanities Working Group 2015-2019. <https://politicalecologies.wordpress.com> (accessed 20/11/2020)

The Centre for Artistic Activism: <https://c4aa.org> (accessed 21/11/2020)

Biografia dell'autore / Author's biography

David Kern è ricercatore e docente presso il Dipartimento di Inglese dell'Università di Colonia, in Germania. La sua ricerca interdisciplinare sull'attivismo letterario e su altre forme di produzione culturale come intervento si concentra sulla scrittura indigena dall'Australia e dal Nord America. In questo ambito di interesse, David ha pubblicato saggi e insegnato in corsi di teatro e spettacolo, culture e pratiche commemorative e tematiche ambientali. I suoi principali interessi di ricerca e le sue basi teoriche sono la teoria postcoloniale, l'ecocritica, le teorie dell'Antropocene e la metodologia della decolonizzazione. David sta attualmente completando il suo progetto di dottorato sulla narrativa climatica indigena (CliFi) dall'Australia e dal Canada. Dal 2017, David Kern è coordinatore del Center for Australian Studies dell'Università di Colonia.

David Kern is a researcher and lecturer in the English Department at the University of Cologne, Germany. David's interdisciplinary research in literary activism and other forms of cultural production as intervention focuses on Indigenous writing from Australia and North America. Within this focus field, David has published and taught courses on theater and performance, memorial cultures, commemorative practices, and environmental concerns. His central research interests and theoretical groundings are in postcolonial theory, ecocriticism, theories and criticisms of the Anthropocene and decolonization methodologies. David is currently completing his PhD project on Indigenous climate fiction (CliFi) from Australia and Canada. Since 2017, David Kern has served as a coordinator at the Centre for Australian Studies at Cologne University.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Esistere – Resistere – Produrre – Riprodurre - Riprodursi

Compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist

Abstract

Questo articolo ripercorre la biografia e la ricerca artistico-politica della Compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist. La sua poetica si caratterizza come processo aperto e contaminato dalle arti contemporanee e alla produzione di drammaturgie originali che mettono al centro la critica alle diverse forme del potere, sia che incidano sui vissuti individuali sia sul collettivo. L'indagine della compagnia si risolve nella produzione di lavori che, influenzati da autori come Rainer Werner Fassbinder James Ballard e Antonio Caronia, sono caratterizzati dall'estetica camp, dalla cultura pop e dall'immaginario fantascientifico. Nel 2013 la compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist realizza Blut, una fanzine realizzata attraverso il cut'n mix di risorse grafiche e testuali basate su un'estetica anticonsumista e anticapitalista e di bassa fedeltà che si contrappone alla rigorosa scelta dei contenuti. Una forma di auto-produzione che per la Compagnia corrisponde alle pratiche di lotta creativa legate all'attivismo e alla sua declinazione post-punk.

Blut è un progetto editoriale che nasce come organo satellite della compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist. La ricerca di questo gruppo, aperto alle elaborazioni in tutti i campi delle arti contemporanee, è dedicata all'esistenza, alla persistenza e alla trasformazione di ogni forma di potere, sia esso annidato nelle relazioni private o nei rapporti di forza con il mondo e con le istituzioni. Questa indagine viene condotta attraverso l'opera di quegli artisti che hanno dato, attraverso i loro testi, allarmi, denunce e visioni che sono oggi i meccanismi del nostro tempo.

La compagnia Phoebe Zeitgeist ha elaborato e prodotto anche drammaturgie originali. Lo spettacolo *Reproduction* (Fig. 01) appartiene a una di queste:

Si tratta di una riflessione sul riprodursi, replicarsi, immaginare un altro sé, avere continuità e discendenza, sia nella vita, sia nell'arte. Lo spettacolo è infatti incentrato su un gruppo di artisti maturi, legati tra loro da fili di assurdità e bisogno, tra i quali esplode il tema del tempo biologico, del momento esatto per produrre e per riprodursi, per dare vita a opere e figli. Tutto il contesto della narrazione, dalla scena, ai costumi, ai personaggi stessi e alle loro relazioni più intense, è teso tra irrealtà e realtà, tra umanità viziosa e animalità virtuosa, tra razionalità corrosiva e l'istinto che sbaraglia il pensiero¹.

Anche lo spettacolo *Malagrazia* ad opera del drammaturgo Diego Zanoni (aka Michelangelo Zeno), rappresenta un testo dalla produzione originale: *Malagrazia*, "la grazia che viene dal male", ovvero la straordinaria e controversa capacità umana di resistere alla catastrofe. Ma anche "l'azione fuori dal garbo", fuori dalla regola data, perché questa regola è venuta meno, è stata dimenticata o non esiste più. In questo mondo nuovo (o forse alla fine di uno vecchio) troviamo due fratelli, rinchiusi, soli con il pensiero costante del fuori, di ciò che è stato, di ciò che sarà. Questo è il tempo dove si sviluppa malagrazia, che mette in scena la vertigine emotiva di un'umanità dilaniata dalla paura di restare sola con se stessa. Il lavoro parte da uno studio dedicato a Franco Scaldati, alla sua parola viva e ai suoi personaggi capaci di una poesia spietata².

La parola, la sua ripetizione, la sua funzione politica, il suo innesco immaginale sono dunque gli strumenti poetici di Phoebe Zeitgeist³.

¹ Note di regia, *Reproduction*, a cura di Phoebe Zeitgeist.

² Note di regia, *Malagrazia*, a cura di Phoebe Zeitgeist.

³ Fare della ripetizione stessa qualcosa di nuovo; legarla a una prova, a una selezione, a una prova selettiva; porla come oggetto supremo della volontà e della libertà. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971 (1968 originale francese).



Fig. 01. Francesca Frigoli è Fratta, *Reproduction* 2018.

Giocare a non capirsi. La parola non univoca. La parola travestita.

Le avventure di Phoebe Zeit-Geist è una serie di fumetti americani scritta da Michael O'Donoghue e disegnata da Frank Springer. Dal gennaio 1965 il fumetto è stato serializzato sulla rivista *Evergreen Review* e successivamente pubblicato in forma di libro da Grove Press nel 1968. Il fumetto descriveva le avventure della aliena Phoebe Zeit-Geist mentre veniva periodicamente rapita e salvata da una serie di personaggi bizzarri, come nazisti, feticisti dei piedi cinesi, assassine lesbiche. Il fumetto e la sua capacità di sintesi che include immagine e testo su un unico livello visivo, rappresenta per la ricerca di Phoebe Zeitgeist un forte detonatore di senso.

In generale la cultura pop e tutti i detriti che essa accumula e trascina per rilasciarne parte ai margini dei decenni, sono una grande risorsa immaginale per il lavoro del gruppo.

Un altro binario parallelo e irrinunciabile è l'estetica *camp*⁴, i codici del melodramma e il suo artificio scenografico come «risposta allo sgretolamento delle utopie politiche, alla dimensione esterna dell'uomo»⁵ (Fig. 02).

⁴ «Per cominciare con un'affermazione molto generica: Camp è una forma particolare di estetismo. È un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico. Questo modo, il modo di Camp, non si misura sulla bellezza ma sul grado d'artificio e di stilizzazione» S. Sontag, *Notes on "Camp"*, in «*Partisan Review*», n. 31(4), Fall 1964, pp. 515-530.

⁵ R. Menin, *La vita è una prigionia all'aperto*, introduzione a R.W. Fassbinder, *I rifiuti, la città e la morte*, Ubulibri, Milano 1992.



Fig. 02. Le avventure di Phoebe Zeit-Geist, Feltrinelli, 1968.

Negli stessi anni de *Le avventure di Phoebe Zeit-Geist*, Rainer Werner Fassbinder nell'opera *Sangue sul collo del gatto* (1971), racconta di un'aliena, Phoebe Zeitgeist, mandata sulla terra da una stella lontana per studiare la democrazia tra gli uomini e per scrivere un reportage: Phoebe impara le parole, inizia a imitare i comportamenti umani, ripete gesti e suoni, vuole penetrare il linguaggio per ricostruire il senso principale delle dinamiche di potere tra le persone:



Fig. 03. Phoebe Zeitgeist appare a Milano 2011-2012.

Scena da boulevard, Phoebe Zeitgeist siede immobile su una poltrona. Dall'altoparlante una voce maschile: Phoebe Zeitgeist è stata inviata sulla terra da una stella lontana per scrivere un reportage sulla democrazia tra gli uomini. Ma Phoebe Zeitgeist ha qualche difficoltà: non capisce il linguaggio umano benché ne abbia imparato le parole⁶ (Fig. 03).

Siamo nuovamente di fronte alla parola che, svuotata dal potere di legittimazione perché in ritardo nei riguardi della Storia, ora può solo decifrare un artificio "interno", privato, fuori dal quale nessuna responsabilità viene presa in carico. Lo spazio di relazione tra l'aliena Phoebe Zeitgeist e le varie figure umane con cui entra contatto fisico e verbale, rappresenta un territorio di conflitto politico, al contempo privato: l'infelicità come difetto strutturale della società.

⁶ R.W., Fassbinder, *Blut am Hals der Katze*, Verlag der Autoren, Frankfurt 1971.

Aliena è Phoebe, aliena è la parola a chi la pronuncia e a chi la recepisce, ma necessaria, perché il difetto strutturale della società è anche la sua leva, il suo incitamento. Il bisogno compulsivo di comunicare, al di là del capirsi realmente, del comprendersi, il bisogno carnale dell'altro e della sua presunzione di presenza sono oggi temi del tutto realizzati nella società.

Li prefigurava in maniera geniale un geniale autore argentino trapiantato in Francia in un testo manifesto per questa compagnia: Loretta Strong.

Ecco un'altra aliena, nata dal pensiero anarchico dell'argentino Raul Damonte, in arte conosciuto con lo pseudonimo di Copi, inventore di un linguaggio teatrale esplosivo, fumettista veloce e feroce, splendida anima *en travesti*.

Loretta Strong è sola sulla sua astronave: un triangolo argentato. *"La terra è esplosa!"*, resta solo la rappresentazione, l'immanenza tragicomica del corpo dell'attore, della sua voce, del suo delirio isterico-onirico. Loretta evoca altri colleghi astronauti, la sua amica Linda, extraterrestri e animali d'ogni genere. I topi che in realtà sono pipistrelli, i quali a loro volta sono pappagalli o magari venusiani o uomini scimmia della stella polare. O sono gli spettatori? Gli addetti ai lavori? Loretta non esiste: esplosione e si rimette assieme da sola – *"sarà divertente rincollare tutte queste dita"*. Loretta è in quanto si esibisce. Non può uscire dalla sua gabbia scenica. Loretta è percossa da interferenze, suoni elettronici, applausi da stadio, versi mostruosi di animali o di neonati di altri pianeti. Tutto è nella sua testa delirante, testa di drogata, di visionaria, di transessuale – di attrice? Si è scelto quindi di evitare ogni oggetto scenico, legato all'immaginario che questo testo ha spesso scatenato: pupazzi, tazze del water, frigoriferi, mitragliatrici spaziali... in scena Loretta è realmente sola⁷.



⁷ G. Isgrò, note di regia per la messinscena dello spettacolo *Loretta Strong*, al MAGA di Gallarate, luglio 2010.

Fantascienza politica per un teatro stellare

In *Loretta Strong*, così come in *The Atrocity Exhibition* di James G. Ballard, testo tradotto in opera teatrale da Giuseppe Isgrò lo scenario è “meta-fantascientifico” dunque storico, privato e politico: averci a che fare comporta necessariamente scelte di campo.

Il testo sperimentale *The Atrocity Exhibition*, che Ballard ha scritto in prima edizione nel 1970 è esso stesso un’esplosione di immagini tutte indipendenti e tutte profondamente collegate da una dimensione erotica subliminale costante. È il racconto della vita segreta delle immagini e del loro dissennato accoppiarsi per liberare senso, tempo, e quelle alterazioni psichiche collettive che noi viviamo come “normalità”. Ed è il racconto di come l’intenso traffico di questi corpi evanescenti, parallelo a congestioni e funzionamenti del nostro sistema nervoso, abbia una dimensione effettiva, un effetto carnale, un destino vitale: l’immagine della violenza, della guerra, del dolore sono le appendici visive di un sistema che ci contiene e che spinge incessantemente per la propria conservazione, anche e nonostante la nostra singola caducità. Con l’amore e con la violenza noi semiamo noi stessi nel mondo; ogni immagine pubblica di amore e di morte è una spora di questa semina⁸.

Per spiegarsi oltre, occorre aprire su una scena antecedente: su Un’ambigua utopia, collettivo attivo tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, che si è occupato dei rapporti tra politica, fantascienza e immaginario, e sul fondamentale apporto di Antonio Caronia che ha riabilitato risolutivamente la relazione tra politica e immaginario fantascientifico. Per Caronia la fantascienza è la narrazione politica per eccellenza perché nelle sue stesse premesse e funzionamenti, in ogni sua direzione di senso, è sempre e comunque analisi critica della società contemporanea, un suo incubo lucido, un suo riflesso distorto.

Anche per il lavoro teatrale è necessario sostenere una continua, vigile, visione politica della realtà, volontà che si estende e si verifica anche attraverso il vitale bisogno di dislocare gli accadimenti culturali e all’incessante messa in funzione di rapporti di collaborazione tra diversi ambiti del sapere e delle competenze, solo così è possibile realizzare un’integrale stratificazione di immaginari.

*More Than Human*⁹ quindi, per una visione molteplice e multiforme (taumascopica) della realtà, dove gli individui sono mostri di talento e il cui singolo, speciale, contributo

⁸ F.M. Consonni, Presentazione dello spettacolo *Note per un collasso mentale*.

⁹ T. Sturgeon, *More Than Human*, Farrar, Straus & Young, New York 1953.

compone un organismo unico: creature in lotta per sondare la propria umanità (o per distruggerla) tra forme di potere e moralità, individualità e appartenenza.

È solo attraverso questa “strategia di difesa” che l’individuo trova la via di fuga e insieme la direzione per costruire il nuovo.

Questo è possibile solo attraverso visioni la cui lunghezza si misura tra realtà e umanità, ambiente, relazioni, privato.

L’immaginario è sempre gravido.

Le relazioni tra le persone sono feroci e producono ferite che sanguinano.

BLUT – Sangue – Linfa

Nel corso di questi studi e pratiche, nel 2013 la compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist decide di dare vita a Blut (sangue), una *fanzine* dedicata alle connessioni immaginabili. Si tratta di un foglio A4, piegato in più parti dove ad ogni apertura della pagina corrisponde un contenuto immaginale, grafico, visivo e testuale. Una volta dispiegato tutto il foglio viene visualizzata una vera e propria mappa visiva e concettuale.

Un campo, per l’appunto, per la decodifica del linguaggio (Fig. 05).

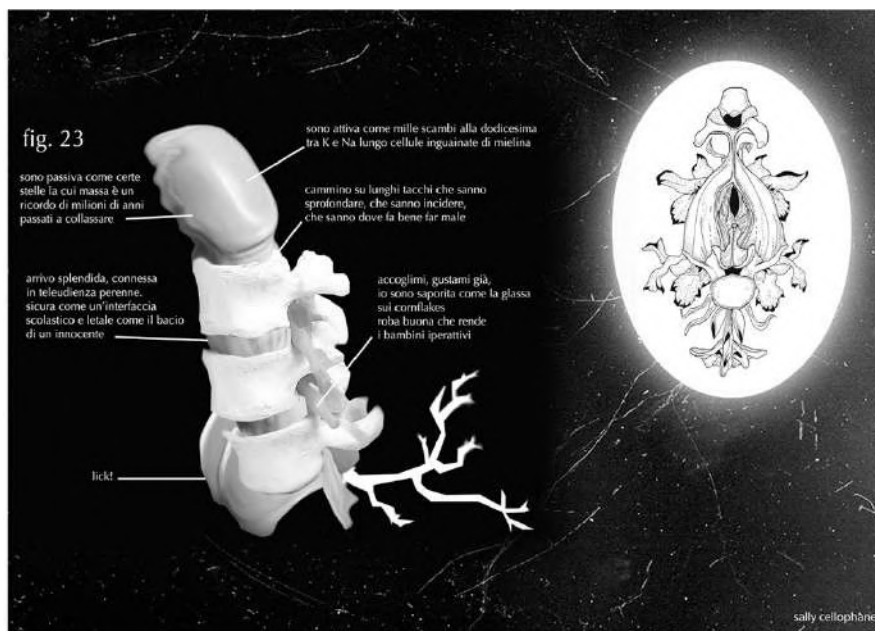


Fig. 05. Blut, n.2, “Notte corticale”, Giugno 2014. Artwork by Sally Cellophane.

Blut è, sin dai suoi esordi cartacei, un dispositivo atto a mettere in circolo scambi, contagi, contenuti aperti che si compongono in mappe immaginali. Blut è “*sangue sul collo del gatto*”, il titolo del testo teatrale di Rainer Werner Fassbinder. Phoebe Zeitgeist

è già citata e “rimessa in circolo” dallo stesso Fassbinder che la prendeva in prestito dal mitico fumetto *freak The Adventure of Phoebe Zeitgeist* (1968) di O’Donoghue e Spinger. Il sangue sul collo del gatto è quello che si produce nell’accoppiamento tra questi emblematici ed enigmatici felini: l’amore e l’eros producono sangue, feriscono. Blut è il tentativo di entrare nei solchi che si producono sulla superficie carnale del fare arte, del creare linguaggio¹⁰.

Così come l’aliena Phoebe Zeitgeist entra in collisione di senso e linguaggio con le figure che incontra di volta in volta durante il suo pellegrinaggio terrestre, Blut ricerca lo stesso “urto” secondo una prospettiva critica ed estetica.

Blut è un fluido, un tessuto connettivo che attraversa il corpo assolvendo a molte funzioni essenziali per la vita e primariamente il nutrimento di ogni sua parte: a questo concetto si ricollega il progetto editoriale che vuole assolvere a una funzione di trasporto e di difesa linguistica e culturale.

Il detonatore che scatena gli urti di significato del progetto Blut è il titolo di ogni uscita.

A partire da un’intestazione, si nomina il campo comparatistico: ogni autore-artista coinvolto nel numero in lavorazione, sviluppa a partire dal titolo il proprio contributo visivo, grafico o testuale e critico.

Il meccanismo è simile all’esercizio di libera associazione, ovvero la tecnica di riferire idee e parole che si presentano alla mente, senza compiere nessun tentativo di controllo cosciente su questo materiale. Lo stesso cortocircuito di cui fa esperienza la Phoebe Zeitgeist di Rainer Werner Fassbinder che indaga il campo del dicibile, in una continua tensione verso l’indicibile, luogo dove il linguaggio non può più essere nominato, detto e esplicitato e dove la parola ritrova il suo unico e possibile senso e scopo, quello di nominare le violenze, i crimini, la guerra, il dolore, i delitti, il sangue.

PALMER: Perché non verbalizzare dovrebbe essere auspicabile?

BURROUGHS: Be’, la verbalizzazione ci ha portati al punto esatto in cui siamo: guerra è una parola. Tutto l’universo della guerra è un universo verbale, il che vuol dire che ci troviamo in un’impasse. E per uscire da questa impasse, sembrerebbe auspicabile esplorare metodi di comunicazione alternativi¹¹.

¹⁰ L. Morisco, *Blut: la parola agli artisti(!)*, in «Teatrionline», 18 novembre 2020, <https://www.teatrionline.com/2020/11/blut-la-parola-agli-artisti/> (ultimo accesso 21/02/2021).

¹¹ W. Burroughs, *Interviste*, Il Saggiatore, Milano 2018.



Fig. 06. Blut n. 1. Il gioco della fuga, Febbraio 2014 (con i contributi immaginali di Rita Casdia, Paolo Mottana, Francesca Marianna Consonni.

Paesaggio iniziale e baci digitali

Il numero zero della fanzine (maggio 2013), dal titolo *Paesaggio iniziale*, vede, tra gli altri collaboratori, l'intervento di Antonio Caronia che anticipa, con una breve cyberfavola, la visione di uno scenario di cui faremo esperienza solo circa dieci anni dopo: se per la sua generazione, un bacio è la linea curva della gamba di un ragazzo intento ad affrontare il suo primo lambire di labbra, per le generazioni future l'esperienza del primo amore sarà imprescindibilmente legata allo schermo di un video, di un tablet, di un telefono cellulare. Anche il contributo visuale dello stesso numero a opera della fotografa Annalisa Sonzogni è premonitore del nostro futuro (presente) scenario: il suo *Paesaggio iniziale* è pura natura. È prelinguistico, silvestre (Fig. 07).



Fig. 07. Annalisa Sonzogni, *Waiting for the turn of the Tide*, in Blut, *Paesaggio iniziale*, Maggio 2012.

Blut, si compone attraverso un'azione di *cut'n mix* di risorse grafiche e testuali, questa modalità nasce dai primi esperimenti tipografici legati al fenomeno del DIY, dove gusto ed estetica sono fortemente legati ad un approccio anticonsumista e anticapitalista a favore di una pratica fai da te e di bassa fedeltà in contrapposizione a una distinta e rigorosa scelta dei contenuti.

Questa pratica di auto produzione corrisponde a una precisa scelta etica, estetica e di vita, che rientra a pieno titolo nelle pratiche di lotta creativa legate al movimento dell'artivism, con un'attitudine e una passione indubbiamente anarco-punk o, meglio ancora, post-punk: una sperimentazione assidua, instancabile, selvaggia e colta.

Al di là dei musicisti, c'era tutta una schiera di catalizzatori e guerrieri culturali, mentori e ideologi che fondavano etichette, gestivano gruppi, diventavano produttori innovativi, pubblicavano fanzine, promuovevano concerti e organizzavano festival [...]. Al prosaico compito di creare e coltivare una cultura alternativa manca il fascino degli oltraggiosi gesti pubblici e del terrorismo culturale tipici del punk. Distruggere è sempre più drammatico che costruire. Il post punk fu costruttivo e lungimirante, a partire dal suo stesso prefisso, segno di fiducia in un futuro che il punk aveva decretato inesistente¹².



Fig. 08. Blut n. 0. Paesaggio iniziale, Maggio 2013.

La prima uscita di Blut nel 2013, con il suo *Paesaggio iniziale* coincide in modo inaspettato, ma non ingenuo, al ritorno dello stesso progetto editoriale nella nuova versione per il web (Fig. 08) ma può stare lì dov'è.

¹² S. Reynolds, *Post-punk 1978-1984*, minimum fax, Roma 2018.

Blutzine

Nella transizione da cartaceo a digitale Blut¹³ mantiene il suo assetto tipografico, ovvero un foglio (digitale), una pagina unica. La pagina web è priva di menù di navigazione, le uniche voci ipertestuali sono rappresentate da *Venen und Komponenten*. La voce *Venen*, le vene ovvero la sede di ciò che scorre, contiene i titoli delle uscite; la voce *Komponenten*, ovvero i componenti nutritivi, sono la redazione.

Blut si affaccia al web come *Riserva botanica*, titolo della prima uscita digitale.

Ritorna l'idea del paesaggio inteso come demarcazione linguistica, come porzione di territorio e come prospettiva; ma è un paesaggio che perde ogni possibilità descrittiva, sviluppandosi in senso verticale, profondo, diventando ambiente pre-climatico e riserva.

L'arte, il posizionamento culturale ed estetico, l'attivismo contemporaneo, si traducono ora in un'azione di lotta botanica, di preservazione e di sperpero, di tesorizzazione e di semina, in assoluta comunanza con la fisiologia e la sistematica degli organismi vegetali. Lo sforzo dell'arte disvela un'attività simile a quella dell'apparato radicale botanico, di conduzione, di riserva e di ancoraggio al terreno, di micorrize: dove per aumentare l'efficienza nell'assorbimento e per creare un valido rapporto di scambio di sostanze nutritive e di protezione, molte piante trovano radici-fungo alleate.

La natura, la pianta, l'uccello, la zolla, si adatta giorno per giorno e si equilibra, si mette in equilibrio con la condizione che trova. L'uomo si efficientava e davanti a un livello raggiunto, per sua natura, punta e tende al successivo, mettendo in gioco l'equilibrio raggiunto senza troppi scrupoli, confidando in sé. Quindi questa disgrazia temporale che ci è capitata ha la vocazione di diventare una disgrazia storica, se circoscritta al sistema dell'efficientamento umano. Ecco dove serviamo noi, tutti noi, giardinieri dell'umanità, custodi della crescita, amanti spudorati della natura, anche quella umana, chi lo nega è un perverso, perché il teatro è l'arte più ultra umana che esista. Noi, a cui non è dato vivere in superficie, comprendiamo la poesia vitale della micorrizza, il parassita che implementa la funzionalità della pianta. Chiedete a noi, a tutti noi, cosa immaginare, in una società che si deve ri-funzionalizzare, noi che siamo capaci ora e sempre di spiegare i mostri mettendoli in versi, di fare scuola ad uno per volta, a dieci, a cento, noi che inventiamo la sopravvivenza ogni giorno, chiedete a noi di immaginare come ripartire, come continuare, come distanziare¹⁴.

¹³ <https://www.blutzine.it>

¹⁴ F.M. Consonni, Phoebe Zeitgeist, *In presenza di virus*, in «Blutzine», Maggio 2020, <https://www.blutzine.it/> (ultimo accesso 21/02/2021).

Se quel bacio, alla svolta del sentiero, sull'altra riva del torrente, tra gli arbusti di lentisco della fiaba di Antonio Caronia, non trova più concomitanza con il nostro tempo – perché in questo tempo il corpo è diventato estraneo, disinformato e indifferente - il contatto tra i corpi e quel bacio diventano oggi digitali.

Alla svolta del sentiero, sull'altra riva del torrente, il vecchio vide il ragazzo e la ragazza. Seminascosti dagli arbusti, non facevano nulla, però, per occultare la loro presenza. Si baciavano, assorti. Il vecchio scartò un po' sulla destra, cercando di dissimularsi fra gli arbusti di lentisco per non disturbare la loro intimità, pur continuando a guardarli con la coda dell'occhio. Qualcosa, nella posizione un po' rigida dei corpi, in una piega innaturale della gamba sinistra di lui, gli fece pensare che quello fosse il loro primo bacio. Quel paesaggio, pensò, sarebbe rimasto per loro sempre legato al ricordo di quel bacio, al loro (forse) primo amore. Mentre si inoltrava nella macchia, cercando di scartare i ciottoli più grossi per non far rumore, gli venne in mente che però una concomitanza del genere, così frequente per la sua generazione (l'associazione di un'emozione così importante a un paesaggio fisico, campestre o urbano poco importa), non lo sarebbe forse stata altrettanto per i ragazzi di oggi. Per quanti di loro il primo amore non sarebbe invece stato legato a delle parole sullo schermo di un cellulare o alla pagina di una chat? Media landscape¹⁵.

Non potendosi privare del corpo come presenza significativa, ontologica, e avvertendo questo suggerimento, quasi come una forma ricattatoria di questo presente pandemico, la compagnia teatrale Phoebe Zeitgeist sceglie di abitare il web attraverso il progetto web Blutzine: non trasporta il corpo nell'ambiente virtuale (senza una precisa connotazione e azione linguistica), non abitua l'occhio a una visione in assenza, non porta la messinscena in luoghi diversi da quelli deputati.

Sceglie la profondità, sino all'apparato radicale, per rafforzare l'attività di nutrimento per una assoluta e completa forma di radicalità artistica e culturale.

Sceglie allora il web come riserva, come luogo dove archiviare tutte le comparazioni immaginali possibili.

Burroughs: "lo registro su audiocassette tutto quello che mi riesce".

Bowie: "I media saranno la nostra salvezza, o la nostra fine. A me piace pensare che possano essere la nostra salvezza. Il mio chiodo fisso è scoprire cosa si può fare con i media, e come si

¹⁵ A. Caronia, *Paesaggio iniziale*, in «Blut», maggio 2013.

possono usare. Non puoi ammassare la gente insieme come un'enorme famiglia, la gente non vuole questo. Vuole l'isolamento, oppure una cosa tribale [...]”¹⁶.

Blutzine è un “oggetto virtuale”, la sua struttura logica e la sua rappresentazione sono congiunte.

L'uso di questo spazio è simile a quello dei videogiochi contemporanei con approccio *early access* dove è possibile fruire dell'ambiente di gioco in modo simultaneo con il suo sviluppo e delle *beta version*, ovvero versioni non definitive del software e delle sue funzioni.

Simile anche all'uso delle *sandbox* informatiche e degli *open world*, dove non vengono imposte strutture fisse e obiettivi da raggiungere, ma si lascia libertà di gioco e di invenzione: uno spazio di esplorazione libero, una scatola di sabbia aperta a qualsiasi proposta.

Solo il titolo rappresenta l'unica “clausola” per blutzine, e serve per descrivere la relazione tra i dati, l'insieme delle relazioni esistenti tra i dati e il risultato voluto.

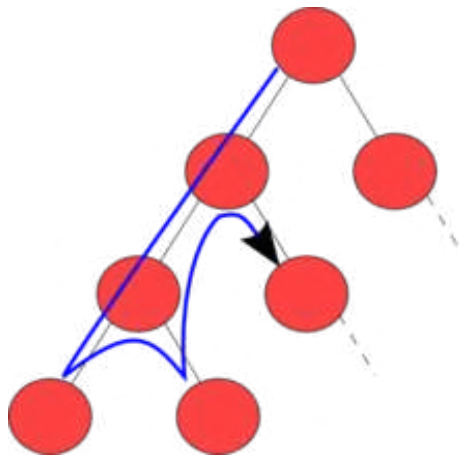


Fig. 09. Schema programmazione dichiarativa nei linguaggi logici informatici.

Phoebe Zeitgeist esprime con Blutzine e con tutto il comparto del suo lavoro, il valore esatto del procedere, e utilizza un linguaggio dichiarativo proprio per poter creare “aggregazioni di senso” in un'ottica di puro attivismo, mettendo in campo tutte le complessità esponenziali che un'indagine sul linguaggio e sull'arte necessariamente richiedono.

Il doppio binario sul quale si struttura il progetto Blutzine, ovvero questa doppia entità tra ciò che Blut è, e ciò che Blut descrive, definisce in modo esplicito lo scopo da

¹⁶ W. Burroughs, *Il padrino Beat: Bowie incontra Burroughs. Londra 1974*, in W. Burroughs, *Interviste*, Il Saggiatore, Milano 2018.

raggiungere: da una parte si specificano le proprietà dei dati (testo, immagine, audio, video), dall'altra si descrive il processo di associazione e di aggregazione degli stessi.

In questo modo Blut elabora una precisa sintassi mediante la quale le parole chiave (i titoli di ogni numero in uscita), possono essere combinate definendo con puntualità il proprio campo semantico.

Questo funzionamento sta alla base di tutte le esperienze che Phoebe Zeitgeist compie in ambito teatrale, performativo, linguistico e didattico.

Recentemente il gruppo nell'ambito delle attività di laboratorio teatrale ha attivato un comparto di archiviazione dei contenuti dei singoli incontri: durante ogni incontro vengono registrate discussioni, note, riferimenti culturali, fotografie, musica... Ogni contenuto viene caricato su un programma di gestione note e reso disponibili per lo studio e l'approfondimento.

In questo modo si crea un archivio preciso, bacino utile al processo di costruzione del lavoro teatrale.

La descrizione dell'archivio sviluppa le sue possibilità (e la padronanza delle sue possibilità) a partire dai discorsi che hanno appena cessato di essere nostri; la sua soglia di esistenza è instaurata dalla frattura che ci separa da ciò che non possiamo più dire, a da ciò che cade fuori della nostra pratica discorsiva; incomincia con l'esterno del nostro linguaggio; il suo luogo è lo scarto delle nostre pratiche discorsive. In questo senso vale come nostra diagnosi¹⁷.

La messinscena degli spettacoli di Phoebe Zeitgest, infatti, non è mai separata dal territorio di ricerca (che si compone in mappe immaginali), i testi e le parole degli autori sono materia linguistica e sonora, nulla viene descritto, tutto è dichiarato. Ogni piano di contenuto è significativo in un gioco di "riflessioni multiple" che dà il via a una molteplicità di strutture/ambiente che restituiscono un risultato simile a una visione taumascopica¹⁸.

L'interno del cilindro o del prisma del taumascopio è ricoperto di specchi, a differenza del caleidoscopio il taumascopio è privo di oggetti al suo interno: ne deriva una straniante e inattesa deviazione di piani immaginali e di significati ad essi riferiti.

¹⁷ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

¹⁸ Il termine taumascopio deriva dall'accostamento delle parole "θαύμα" (thayma), "meraviglia", e "σκοπέω" (skopēō), "guardo".

In blutzone *Riserva botanica*, il videomaker Luca Intermite, utilizza nel montaggio del video *Malagrazia // Phoebe Zeitgeist Pandemic Seed*, un processo di manipolazione dei dati dei file multimediali chiamato Datamoshing. In fase di decodifica il Datamoshing causa la rimozione dei fotogrammi restituendo un artefatto audio e video alterato (Fig. 10).

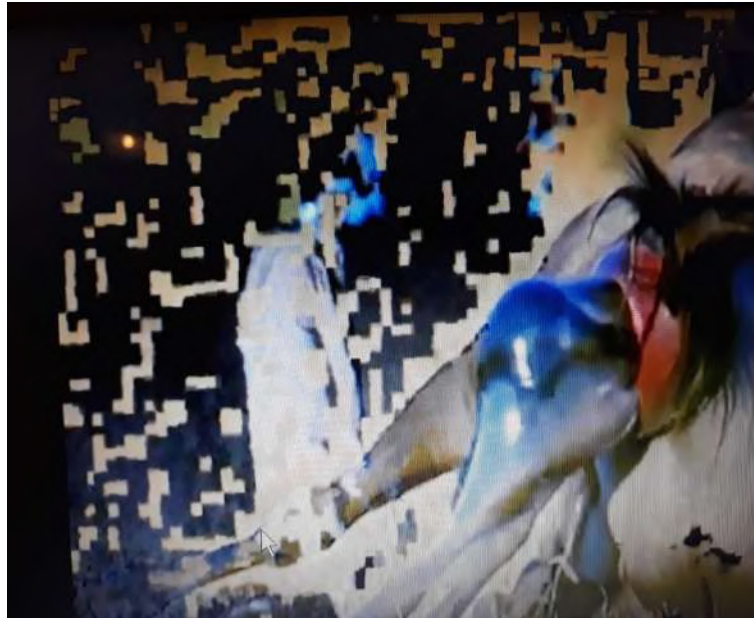


Fig. 10. *Malagrazia // Phoebe Zeitgeist Pandemic Seed*, video di Luca Intermite

La “clausola titolo”, affidata ad ogni collaboratore chiamato ad agire su Blutzine, rappresenta una particolare operazione politica attivista: un delicato incarico conferito riponendo la massima cura e attenzione nella scelta dei coadiutori che vengono stimolati a partire da un lemma e rispetto al quale potranno riferire in forma di testo, immagine, audio, video.

Il sottotitolo di Blutzine è in questo caso è molto confacente ed appropriato: *Webzine immaginale curata da Phoebe Zeitgeist Aliena teatrale, in collaborazione con altri agenti subatomici di linguaggio.*

Prima di comporre e pubblicare i contenuti prodotti da ciascun agente subatomico, ogni agente si ritrova all’interno di una dimensione deframmentata, di ottimizzazione, utile, in una fase successiva, al ripristino della contiguità delle unità di contenuto.

Si potrebbe definire blutzine, un’unità di deframmentazione, chi visita la pagina è chiamato ad effettuare un’operazione di decodifica (Fig. 11).



Fig. 11. Giovanni De Francesco, *Miodesopsia*, n. 5, 2019, vernice spray su stampa a colori, 35x25 cm.

Nel lavoro *Miodesopsia*, pubblicato su blutzine/*Riserva botanica*, l'artista Giovanni De Francesco realizza un gruppo di nove dipinti su carta (di cui l'ultimo un dittico) realizzati a smalto spray sulle riproduzioni a colori di opere pittoriche di maestri della storia dell'arte.

Come spesso avviene nella mia produzione creo dispositivi per alterare la visione del soggetto che in questo caso sono paesaggi di vegetazione. Il colore ricopre l'immagine in trasparenza, come velatura fluorescente tranne in alcune sbavature nere, più dense e lucide, che interrompono la visione del paesaggio nascondendo le figure presenti o creandone di fantasmatiche. Il perimetro della nuova pittura si distacca dalla riproduzione fotografica sottolineando l'artificio e aggiungendo tridimensionalità. Come suggerito dal suo titolo che definisce le percezioni visive alterate dovute alla non perfetta trasparenza dell'umore vitreo dell'occhio umano, questa serie dichiara come celando l'immagine si svela maggiormente il desiderio di vederla¹⁹.

Altro contributo nello stesso numero è quello nato dalla collaborazione tra il musicista Shari DeLorian e la video maker Alice Bachman che realizzano per *Riserva botanica*, un *footage* in *vhs* che nella migrazione verso il digitale, subisce una serie di mutazioni che si traducono in gabbie di loop. Nel processo di digitalizzazione del nastro, l'immagine subisce dei micro danni, *glitch* che contaminano l'universo visivo e lo invadono così come la natura ha invaso il luogo abbandonato dove sono state realizzate le riprese, ovvero un

¹⁹ G. De Francesco (a cura di), *Note su Miodesopsia*, 2020.

ex gasometro in disuso quasi completamente conquistato dalle piante. Nel video la presenza umana è indefinita, ridotta a ombre e sagome. Il suono di Shari DeLorian è granularizzato, i suoni percussivi sono sovrapposti, “layerati” e ripetuti ossessivamente, l’uso dei sintetizzatori distorce la materia sonora fino alla degradazione del suono. *Downsampling* e *bitcrusher*, riverberi irreali modellati su paesaggi distorti. L’immagine stereofonica è dilatata al massimo della sua estensione.

L’uomo visto dal paesaggio

La natura del mezzo rivela una vitalità nella sua processualità, nel suo farsi: essa, infatti, decade, si deteriora. La natura umana è costantemente richiamata, in tutto il nuovo Blut, come postuma, come fusa, confusa, con l’elemento naturale, l’una dell’altro metafora, ovvero l’annientamento umano come metafora di un ecosistema che espelle o che ci riconosce come scoria: l’uomo visto dal paesaggio.

Il lavoro è infatti dedicato a noi come piante, intendendo la disperata e radicata volontà di sopravvivere e fare arte in un ambiente tossico ed ostile, come quello di oggi in presenza di virus, come quello di sempre in presenza di ignoranza o interessi privati non riferibili alla ricerca e alla crescita culturale. Ecco perché è stato necessario creare una riserva: in selvicoltura “riserva” è l’insieme dei fusti che non si tagliano per mantenere il bosco. Abbiamo scelto quindi di difendere e sostenere. Non nascondersi nel bosco, non imboscarsi: rimboschirsi, coincidere col bosco. Un accantonamento motivato, per un’eventuale utilizzazione o, nel caso fosse stato necessario, per una differita, in un possibile destino rivelatosi reale – e quasi fatale – in cui non sarebbe stato possibile esercitare nel pieno la natura più autentica e l’unica caratterizzante del fare teatro: essere presenti.

Nella nostra assenza selvatica produciamo ancora e maggiormente ossigeno.

Noi piante sappiamo che laddove il fiore muore, nel secco sé, nella sua fine, là c’è il rilascio dei semi, l’inizio di un nuovo viaggio, e nuovamente lo spettacolo della vita.

Riferimenti bibliografici

W. Burroughs, *Interviste*, Il Saggiatore, Milano 2018.

W. Burroughs, *Il padrino Beat: Bowie incontra Burroughs. Londra 1974*, in W. Burroughs, *Interviste*, Il Saggiatore, Milano 2018.

A. Caronia, *Paesaggio iniziale*, in «Blut», maggio 2013.

F.M. Consonni, Phoebe Zeitgeist, *In presenza di virus*, in «Blutzine», Maggio 2020, <https://www.blutzine.it/> (ultimo accesso 21/02/2021).

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971.

G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

R.W., Fassbinder, *Blut am Hals der Katze*, Verlag der Autoren, Frankfurt 1971.

R. Menin, *La vita è una prigionia all'aperto*, introduzione a R.W. Fassbinder, *I rifiuti, la città e la morte*, Ubulibri, Milano 1992.

L. Morisco, *Blut: la parola agli artisti(!)*, in «Teatrionline», 18 novembre 2020, <https://www.teatrionline.com/2020/11/blut-la-parola-agli-artisti/> (ultimo accesso 21/02/2021).

S. Reynolds, *Post-punk 1978-1984*, minimun fax, Roma 2018.

S. Sontang, *Notes on "Camp"*, in «Partisan Review», n. 31(4), Fall 1964, pp. 515-530.

T. Sturgeon, *More Than Human*, Farrar, Straus & Young, New York 1953.

Contributo d'artista. Fuori peer review

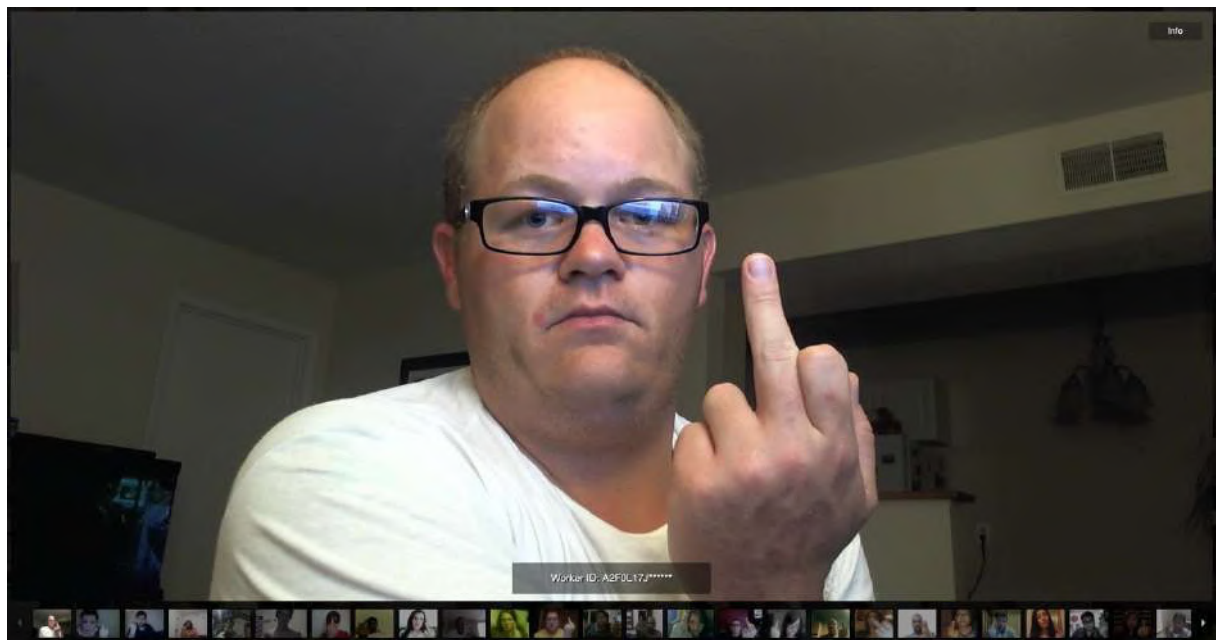
The Middle Finger Response

Crowdworkers of the World United in a Gesture

Guido Segni

The Middle Finger Response (2013) is a curated selection of 300+ spontaneous self-portraits of cloud workers I commissioned travelling around one of the most representative crowdsourcing platform: Amazon Mechanical Turk.

All the workers in the selection have been paid about 0.5\$ in order to take a webcam picture of themselves showing their face, their context and, ultimately, their middle finger response. It's just a cynical but sincere attempt to establish a dialogue between the artist, the public and the crowd dispersed through the new frontiers of leisure, labour and exploitation in the age of the big cloud.



Link: <http://www.crowdworkersoftheworldunite.com>

Contributo d'artista. Fuori peer review

Sezione VII

Artivismo, COVID-19 e Lockdown

Arare la rivoluzione. Una proposta “attivista” di Instabili Vaganti

Enrico Piergiacomì

Università degli studi di Trento / Centro per le Scienze Religiose della Fondazione Bruno Kessler (FBK-ISR)

Abstract

Nell'impossibilità di continuare l'attività performativa dal vivo, a causa delle misure usate per contrastare il COVID-19, la compagnia Instabili Vaganti ha reagito con *Lockdown memory*. Si tratta di una *digital performance* che riflette su come la pandemia ha reso evidente il bisogno di un cambiamento radicale delle forme di vita e di una tappa del progetto *Beyond Borders*, dove artisti, studiosi, attivisti politici si collegano da remoto (e continuano tutt'ora a farlo) per ragionare su come attuare tale trasformazione. Il presente articolo esamina *Lockdown memory* entro le cornici della poetica di Instabili Vaganti e la pratica dell'attivismo. La tesi che verrà sostenuta è che la *performance* lega attività artistica, l'installazione video e la politica per lanciare i semi di una rivoluzione. L'atto performativo ara il terreno da cui sboccherà un nuovo mondo ed evita il ritorno alla normalità passata: una delle cause delle storture e delle ingiustizie che ancora vediamo diffondersi.

Unable to continue its live performances, owing to the anti-COVID 19 measures, the theatrical company Instabili Vaganti developed *Lockdown memory*. This *digital performance* explores how the pandemic has revealed the need for a radical change in our way of life, as part of the *Beyond Borders* project, where artists, scholars, and political activists connect remotely in order to think about ways to implement this transformation. This article examines *Lockdown memory* within the framework of Instabili Vaganti's poetics and the practice of activism. It argues that this *performance* links artistic activity, video installation and politics to sow the seeds for a revolution. The performative act prepares the soil from which a new world will sprout and aims to avoid any return to past normality, which is one of the causes of the distortions and injustices spreading around us.

Parole chiave/Key Words

Eutopia; memoria; pandemia; rivoluzione; teatro digitale.

Digital Theatre; Eutopia; Memory; Pandemic; Revolution.

Introduzione¹

Nel giorno 25 ottobre 2019, il popolo cileno che dal 14 ottobre aveva iniziato la protesta contro il governo di Sebastián Piñera occupò Plaza Baquedano in Santiago de Chile, ribattezzandola Plaza de la Dignidad². In quel periodo, sulla facciata di un palazzo sito in tale piazza, venne proiettata una frase lapidaria e simbolica, attribuita da alcune voci al collettivo artistico *Delight Lab*: «No volveremos a la normalidad, porque la normalidad era el problema»³. La frase ebbe fortuna e continuò a diffondersi su giornali, riviste, *social network* (Fig. 1).



Fig. 01. *No volveremos a la normalidad, porque la normalidad era el problema* (2019). Foto: Delight Lab

¹ In questo saggio, ricorro alle seguenti abbreviazioni delle tre opere citate più spesso: GC (= S. Frigerio, *Instabili Vaganti, The Global City*, Cue Press, Bologna 2020), LM (= Instabili Vaganti, *Lockdown memory*, inedito e visionato su gentile concessione della compagnia), SM (= Instabili Vaganti, *Stracci della memoria. Progetto internazionale di ricerca e formazione nelle arti performative*, Cue Press, Bologna 2018). Ringrazio i due anonimi revisori di una prima versione dell'articolo, che mi hanno consentito di integrare la bibliografia, migliorare alcuni passaggi ed evitare qualche ingenuità. Resto l'unico responsabile degli eventuali errori rimasti nel testo.

² Per un'introduzione al tema, utile G. Saba, *Cile, anatomia di una protesta*, in «Doppiozero», 01/11/2019, in <https://www.doppiozero.com/materiali/cile-anatomia-di-una-protesta> (ultimo accesso 19/12/2020).

³ Trad. it.: «Non torneremo alla normalità, perché la normalità era il problema». Non è chiaro quando la scritta sarebbe apparsa. Essa risale senza dubbio già a ottobre 2019: cfr. infatti C. Zapata, *Poéticas de la insurgencia*, in «Palabra Publica» 04/11/2019, in <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/11/04/poeticas-de-la-insurgencia/> (ultimo accesso 19/12/2020). Anche la sua attribuzione a *Delight Lab* – data come sicura da R. D'Alessandro, «Non torneremo alla normalità, perché la normalità era il problema», in «Vitamina Project», 21/03/2020, <https://vitaminaproject.com/non-torneremo-alla-normalita-perche-la-normalita-era-il-problema/> (ultimo accesso 19/12/2020) – è putativa. Non se ne trova traccia nel sito del collettivo (cfr. la sitografia).

Anche la compagnia Instabili Vaganti di Bologna (Anna Dora Dorno, Nicola Pianzola) avverte il fascino di quella frase e, più in generale, della rivolta cilena. Il loro più recente lavoro è infatti *Lockdown memory – Fase 1*: primo studio di una *digital performance* che riflette sull'esigenza di attuare una rivoluzione dello *status quo* attuale, attraverso la sinergia del teatro e della politica, che risponderebbero in modi complementari alla crisi aggravata dall'emergenza Covid-19. In questo senso, tale lavoro può essere considerato un esempio di pratica di "attivismo" tecnologico⁴. Ora, tanto la frase «No volveremos a la normalidad, porque la normalidad era el problema» quanto la rivolta cilena sono ricordate all'interno della *performance* (LM 3-5), citando le parole di un recente articolo della scrittrice indiana Arundhati Roy, dal titolo programmatico *La pandemia è un portale*. *Lockdown memory* mostra così che tornare alla "normalità" che il Covid-19 ha messo in sospensione non rappresenta la soluzione. Lo sguardo va rivolto all'avvenire e alla fondazione di una nuova forma di vita:

Le nostre menti stanno ancora correndo avanti e indietro, cercando di cucire il futuro al passato e rifiutandosi di riconoscere la rottura. Ma la rottura esiste e ci offre un'opportunità per ripensare la macchina apocalittica che ci siamo costruiti. *Niente potrebbe essere peggio di un ritorno alla normalità*. Questa pandemia ci spinge a rompere con il passato e a immaginare un nuovo mondo. *È un portale, un passaggio da un mondo a quello successivo*. Possiamo scegliere di attraversarlo, trascinandoci le carcasse dei nostri pregiudizi e del nostro odio, la nostra avarizia, i nostri dati bancari e gli ideali ormai morti, i fiumi e i cieli inquinati. Oppure possiamo attraversarlo alleggeriti, pronti a immaginare un nuovo mondo. E a combattere per esso⁵.

Si tratta di una prospettiva molto personale, che forse rasenta la tendenziosità. La scrittrice Roy e gli Instabili Vaganti non dimostrano nel dettaglio, infatti, perché la normalità che ci si è lasciati alle spalle dovrebbe rappresentare *il* problema e perché la pandemia debba necessariamente essere un «portale» verso il meglio. A loro giustificazione, tuttavia, si può dire che l'emergenza pandemica ha mostrato che il mondo passato era

⁴ Al loro lavoro si adatta bene la descrizione degli attivisti di B. Groys, *On Art Activism*, in «e-flux», n. 56, giugno 2014, in <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (ultimo accesso 23/12/2020): «Art activists do not want to merely criticize the art system or the general political and social conditions under which this system functions. Rather, they want to change these conditions by means of art – not so much inside the art system but outside it, in reality itself».

⁵ LM 6; il corsivo è mio. Gli Instabili Vaganti qui citano e riadattano A. Roy, *La pandemia è un portale*, trad. it. di A. Viero e M. Viscusi, in «Global Project», 09/04/2020, in <https://www.globalproject.info/it/mondi/arundhati-roy-la-pandemia-e-un-portale/22696> (ultimo accesso 28/12/2020)

impreparato a rispondere in maniera rapida ed efficiente al pericolo posto dal vivo, portando ad emergere criticità e problematiche in area sociale, sanitaria, economica, e via dicendo⁶. La tesi in questione che in sé è in effetti forse troppo estrema ha allora almeno un punto di vista condivisibile. La pandemia deve essere letta come una catastrofe attraverso cui imparare a riconoscere/risolvere queste criticità, non come una parentesi che lascia inalterati i problemi emersi ora a consapevolezza comune. Il «portale» di cui parla Roy potrebbe anche essere interpretato, dunque, come un ritorno alla società precedente, ma con qualche miglioria strutturale mirata.

Lo scopo del presente articolo consiste nel ricostruire il progetto “attivistico” di *Lockdown memory*, collocandolo all’interno della poetica della compagnia e del progetto *Beyond Borders*, presentato al pubblico all’interno del festival *PerformAzioni 2020*⁷. Da una prospettiva tecnica, infatti, la *digital performance* è anche un documentario che raccoglie in forma drammaturgica una selezione di appunti, registrazioni, proposte che partecipanti provenienti da tutto il mondo (artisti, studiosi, attivisti, ecc.) hanno elaborato e continuano a elaborare con un periodico collegamento sulla piattaforma Zoom⁸. Risulterà poi chiaro che *Lockdown memory* è una sorta di creazione “ibrida”, che rinuncia all’*art pour l’art* e invita la lotta politica ad andare oltre l’esclusiva lotta per le cose materiali.

Il saggio sarà così organizzato. Dopo una breve esposizione di cosa gli Instabili Vaganti intendano con “rivoluzione” (§ 1), si passerà all’analisi di *Lockdown memory*. A sua volta, questa indagine analitica distinguerà chiaramente il contributo politico della *digital performance*, che denuncia le ingiustizie e le violenze perpetrate dai governi che caval-

⁶ Roy ha in mente, a tal riguardo, la situazione indiana, dove numerose famiglie operaie sono state costrette a fuggire (e ad assembrarsi) dalla città alla campagna, aggravando la disuguaglianza economico-sociale già in atto prima della pandemia (cfr. *infra*, § 2). Un esempio di criticità italiana già presente in epoca pre-Covid che il virus ha messo in evidenza è invece il decentramento eccessivo della sanità pubblica. Pur avendo portato dei benefici, essa ha anche procurato danni strutturali, tra cui la disuguaglianza nell’accesso alle cure tra Nord e Sud Italia. Cfr. qui N. Donati, *Il decentramento della sanità italiana: Covid-19, Nord e Sud e contenimento della spesa sanitaria*, in «Fondazione Feltrinelli», 23/06/2020, Web, <https://fondazionefeltrinelli.it/il-decentramento-della-sanita-italiana-covid-19-nord-e-sud-e-contenimento-della-spesa-sanitaria/> (ultimo accesso 26/12/2021).

⁷ IX Edizione, *Superare i confini*, LABORatorio San Filippo Neri | LIV Performing Arts Centre, Bologna, 31 agosto – 11 settembre 2020. *Lockdown memory* ha debuttato il 4 settembre 2020.

⁸ Le attività si sono concentrate durante il primo periodo di *lockdown* (marzo-giugno 2020), ma sono proseguite oltre. Cfr. O. Rosato, *Lockdown memory. La collaborazione artistica di Instabili Vaganti*, in «Theatron Webzine», 03/11/2020, in <https://webzine.theatronduepuntozero.it/2020/11/03/lockdown-memory-la-collaborazione-artistica-a-distanza-di-instabili-vaganti/> (ultimo accesso 23/12/2020).

cano l'emergenza sanitaria (§ 2), dalla componente artistica, che come da titolo enfatizza il portato creativo della memoria (§ 3). Seguirà e concluderà una riflessione sintetica che propone che *Lockdown memory* fondi teatro e politica creando una forma peculiare di dissidenza artistica, che potremmo chiamare la "memoria dell'avvenire" (§ 4).

Il concetto di "rivoluzione": realtà o ideale?

La prima questione da porre è se gli Instabili Vaganti ritengano che la rivoluzione che conduce al mondo nuovo e impedisce il ritorno alla normalità tossica sia un cambiamento reale, oppure un ideale a cui tendere. La risposta ha natura dialettica ed è data proprio alla fine di *Lockdown memory*:

Certo, forse come artisti non possiamo pretendere di cambiare il mondo o di fare la rivoluzione ma possiamo coltivare i semi del cambiamento e continuare a far nascere Eutopie (LM 11)

Questa formulazione si situa in un sottile crinale che separa realtà e idealità, quindi evita sia la Scilla del sogno ozioso, che la Cariddi dell'attivismo ingenuo. Gli Instabili Vaganti ammettono, infatti, che la pratica teatrale che essi attuano non sia in grado di incidere con una forza tale da mutare lo *status quo* intollerabile del presente. In virtù di questa sincera ammissione di inadeguatezza, si comprende che il loro teatro cresce dunque sotto l'ombra dell'ideale. D'altro canto, esso contribuisce anche a un fine concreto o reale. Il teatro di Instabili Vaganti semina le basi della rivoluzione efficace che altri raccoglieranno in futuro, generando delle belle "Eutopie".

I concetti espressi nel finale di *Lockdown memory* si chiariscono con il libro *Stracci della memoria* del 2018, che sintetizza la poetica della compagnia. Qui figura già, anzitutto, la nozione del teatro come "seme", che parte dalla premessa che la realtà sia un divenire incessante. Tutto è mutevole, un flusso ininterrotto che passa ciclicamente dalla nascita alla morte. Il teatro non si propone dunque di arrestare questo fiume metafisico, ma appunto seleziona i semi da piantare e immagina mondi diversi da far germogliare, in altri termini cerca di cavalcare e orientare il divenire (SM 10-11). *Stracci della memoria* spiega, inoltre, che cosa sia un'Eutopia. Essa consiste nell'«utopia» della ricerca di un «linguaggio universale» e di «un'azione performativa condivisa»: uno spazio in cui per-

sone di lingua, talenti, culture e memorie differenti contribuiscono alla realizzazione futura di una società migliore dalla prospettiva etico-estetica. L'aggiunta del prefisso "eu" intende mostrare che questa universalizzazione e condivisione è «buona»⁹, perché si oppone al contempo alla dis-topia della globalizzazione. L'ideale stesso del linguaggio universale e dell'azione condivisa può infatti essere usato male, ossia da strumento di omologazione, che a sua volta intrappola in un eterno presente. Un mondo in cui tutto è ormai definito una volta per tutte è del resto un universo immobile. Se dunque la globalizzazione è una distopia che imprigiona, cancella le culture, distrugge i ricordi del passato e le ambizioni future, il teatro veicola invece un'utopia buona che determina effetti opposti. Esso infrange le barriere dello spazio del tempo, esalta le differenze culturali senza cancellarne le specificità, tutela la memoria e ambisce alla creazione di una società etica/estetica complessa¹⁰. È in questo senso che la pratica teatrale è insieme artistica e politica: immagina un mondo più bello e crea le premesse perché un giorno possa nascere.

Semi ed Eutopie sono in ogni caso concetti distinguibili solo logicamente. Essi sono in fondo due poli correlati. I semi mirano a far germogliare l'utopia buona del linguaggio universale e dell'azione condivisa. Viceversa, l'Eutopia è il progetto che consente al divenire di procedere verso una direzione, evitando il caos e la prigione della globalizzazione. Questo programma era stato in parte anticipato nell'immagine chiave de *Il sogno della sposa, performance* che chiude la prima tappa della trilogia drammatica del progetto omonimo *Stracci della memoria (La memoria del corpo)*. La scena è attraversata da una giovane sposa vestita di bianco – colore che gli Instabili Vaganti leggono come un simbolo di purezza, resurrezione e rinascita, a partire da uno spunto offerto dalla tradizione alchimistica antica, che associa la bianchezza alla fase chiamata "albedo", o di sublimazione della materia

⁹ È interessante notare che questo aspetto avvicina il lavoro di Instabili Vaganti a quello di Giacomo Verde, che a sua volta ambiva alla ricerca di un'eutopia. Cfr. infatti G. Verde, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Bfs Edizioni, Pisa 2007, pp. 116-118. Più in generale, sul rapporto tra utopia, azione e speranza, cfr. il classico fondamentale di E. Bloch, *Il principio speranza*, introduzione di R. Bodei, collaborazione redazionale di L. Uccelli, traduzione dal tedesco di E. De Angelis (parte prima, seconda, terza e quinta) e T. Cavallo (parte quarta), Garzanti, Milano 2005, da approfondire con almeno R. Bodei, *La porta stretta. Utopia e redenzione in Bloch e Benjamin*, in C. Ciancio, M. Pagano, E. Gamba (a cura di), *Filosofia ed escatologia*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017, pp. 459-466.

¹⁰ SM 149. Per approfondire quanto espresso qui in forma sintetica, cfr. E. Piergiacomì, *Un sogno globale: l'Eutopia di The Global City*, in GC 6-13. Anche E. Bloch, *op. cit.*, pp. 475-496, propone che il teatro possa attuare una simile operazione artistico-politica, attraverso processi di esemplificazione e attualizzazione.

impura¹¹. Ella viene vista mentre è mossa dai ricordi del marito morto, grazie alle sollecitazioni di frammenti di un canto del Sud Italia, e mentre si aggira per un cimitero, seminando sulle tombe e sul terreno dei chicchi di riso (SM 19-27) (Fig. 2).



Fig. 02. Il sogno della sposa (2008).

Il gesto ha valore rituale in un duplice senso. Sul piano individuale, esso celebra il ricordo della persona amata e lo trattiene dall'oblio, oltre a propiziare alla sposa una rinascita spirituale e una fecondità futura¹². Il marito morto è dunque il seme presente di un cambiamento: la donna userà la memoria che conserva nel corpo per far sbocciare qualcosa di bello in avvenire (SM 24-26) – forse un amore più consapevole con un altro uomo, o un figlio che porta in grembo. Sul piano simbolico, invece, *Il sogno della sposa* è una dichiarazione di poetica. La sposa simboleggia il teatro attuale, i morti il pensiero teatrale dei maestri del Novecento, i semi il tentativo di legare passato e presente con il

¹¹ Cfr. le considerazioni di Dorno/Pianzola e della loro collaboratrice Luana Filippi in SM 15-16, 27, 29 (n. 3), 89. Si tratta di una scelta voluta e consapevole, anche per evitare altre potenziali associazioni di questo colore con altre simbologie. Nelle culture orientali, ad esempio, il bianco simboleggia la morte.

¹² Anche qui giova accostarsi alla prospettiva di E. Bloch, *op. cit.*, pp. 1335-1365, che nota il portato utopico che paradossalmente la morte porta con sé. Benché neghi i fini posti nel futuro, dunque essendo l'esperienza anti-utopica per eccellenza, il morire si pone al contempo come «negazione di ciò che nel mondo non appartiene all'utopia (...): nel contenuto della morte non vi è più morte, ma sprigionamento del contenuto di vita acquisito, del contenuto nucleare» (*ivi*, p. 1363).

collante del futuro. La donna insomma rivitalizza l'eredità estetica del secolo precedente, se ne appropria affinché rinasca sotto altra forma nella società dell'avvenire (SM 19, 21).

La dimensione rituale e il nesso semi/eutopia è anche espressa nella terza tappa di *Stracci della memoria, ossia Il canto dell'assenza*, che aggiunge un ulteriore elemento di riflessione: la tensione tra presenza e assenza. L'utopia buona si pone senza dubbio nel secondo polo. Se l'eutopia fosse presente, non si avrebbe bisogno di cercarla attraverso la semina e il raccolto futuro. In continuità con *Il sogno della sposa*, *Il canto dell'assenza* è un tentativo di usare il seme dell'arte presente per far rinascere un morto passato in un corpo futuro. Stavolta la sposa è vestita di nero e non di bianco: la donna che ricordava una scomparsa recente si è trasfigurata in una vedova che conserva la memoria di una perdita remota (Fig. 3).



Fig. 03. *Il canto dell'assenza* (2008).

La ragione di questo spostamento di accento è che ella ora celebra la morte e la rinascita non più di un ricordo personale, ma di un'entità atavica, primordiale e universale: la vita o la genesi stessa, che periodicamente soccombe alla morte o alla corruzione (SM 41-42, 45-46). Si produce così un'eco di un'assenza lontanissima, quasi impalpabile, che stimola a ricrearla in avvenire attraverso il rito del teatro.

I dettagli della poetica di *Instabili Vaganti* appena sintetizzati sono importanti per chiarire in che senso l'artista è sempre proiettato in avanti, o "ara" la rivoluzione e l'eutopia. I grandi maestri del Novecento lavorarono affinché altri raccogliessero e usassero i frutti dei loro sforzi verso l'utopia buona, ma al contempo raccoglievano a larghe

mani ciò che i loro predecessori avevano seminato. *Mutatis mutandis*, lo stesso fanno gli Instabili Vaganti, raccogliendo dalle avanguardie e seminando per gli artisti/politici dell'avvenire. Il ciclo non fa allora che continuare incessantemente, secondo il flusso ricordato all'inizio e una progressione dialettica che trasforma il ricordo in eutopia, il passato in futuro attraverso l'azione del presente, la vita assente in rinascita presente (SM 19, 42). Si scopre così, in opposizione all'*Ecclesiaste* che distingue il tempo del seminare da quello del raccogliere¹³, che in realtà questi due eventi temporali sono simultanei. Inoltre, si apprende che ciò che prima era solo ideale può diventare reale, quindi che la rivoluzione che sta sul crinale tra idealità e realtà partecipa dei due estremi, mostrando che non sono incompatibili. È una realtà idealizzata, o un'ideale realizzantesi.

Il corrispettivo scenico di questa poetica è chiamata dagli Instabili Vaganti «azione spiraliforme». La spirale ha infatti questo di peculiare: è una figura che procede in linea retta e circolare insieme, visto che crea linee che si allontanano dal centro e vi fanno ciclicamente ritorno. La compagnia applica in realtà questa immagine per descrivere il lavoro degli attori. Questi partono da un'idea artistica di base/lineare e al contempo la variano a partire dagli stimoli che ricevono dall'ambiente o dai propri ricordi, in altri termini ricreano ogni volta la forma di partenza (SM 23-25, 102). Ma l'immagine può funzionare altrettanto bene per descrivere la dialettica tra seme ed eutopia. La retta è il percorso seminale verso l'utopia buona del futuro, le deviazioni circolari i tentativi di realizzarlo raccogliendo le eredità del passato.

Come giustamente annota il secondo dei due anonimi revisori a una versione precedente di questo contributo, è lecito sostenere che il fenomeno della globalizzazione non va demonizzato come in sé negativo, visto che può ricevere letture positive. Tale è l'interpretazione del filosofo Nicolas Bourriaud, che ne *Il radicante* difende organicamente la tesi che l'artista contemporaneo approfitta della dimensione globale per fare esperienza continua di nuove culture e pratiche, attivando così un continuo processo di trasformazione, traduzione, osmosi e ridefinizione del proprio sé artistico. Di qui la metafora del radicante: un organismo che non si radica in un unico luogo e non co-esiste in ar-

¹³ Cfr. i vv. 1-2 del cap. 3, trad. it. di G. Ceronetti (a cura di), *Qohélet: colui che prende la parola*, Adelphi, Milano 2001, p. 37: «Per tutto è sotto il cielo una stagione, per ogni evento un'ora. / Un'ora per nascere, un'ora per morire, un'ora per piantare, un'ora per sradicare».

monia con altre piante anche molto differenti per forma o per altre proprietà, come vuole il multiculturalismo (a cui la prospettiva di Instabili Vaganti indirettamente aderisce), bensì che si muove costantemente e crea le sue radici nei luoghi in cui cresce¹⁴. Sempre l'anonimo revisore obietta poi che non è chiaro come sia possibile armonizzare la dialettica degli Instabili Vaganti tra l'energia destabilizzante del seme e l'ideale eutopico. L'una si proietta verso un futuro inedito, l'altro propone una concezione dell'arte come rifugio, pacificazione, se non persino consolazione dall'esistente.

Sul primo punto e il richiamo all'estetica di Bourriaud, credo che la critica sia giusta e condivisibile. Sarebbe allora più prudente dire che gli Instabili Vaganti hanno ragione solo nel criticare un'idea *irriflessa* e non-filosofica di globalizzazione. La loro critica ai pericoli della distopia globale va anzi da un certo punto di vista proprio nella direzione di Bourriaud, soprattutto laddove difendono la prospettiva del divenire fluido e del seme che va ogni volta ripiantato in un nuovo terreno. Quanto all'altra obiezione, ossia che gli Instabili Vaganti cadono in una tensione difendendo sia la prospettiva della rivoluzione che quella dell'eutopia consolatrice, credo si possa anzitutto rispondere che tale tensione è intrinseca alla riflessione utopica. Proprio perché l'obiettivo è vagheggiato al di fuori del presente, l'utopista cade necessariamente in una sorta di proiezione consolatoria, soprattutto quando la realtà concreta sembra opporsi alla realizzazione dell'ideale cercato. Il limite degli Instabili Vaganti è dunque una limitazione dell'eutopia *qua* eutopia. In secondo luogo, è forse possibile appianare almeno in parte la tensione supponendo che una via di uscita possa risiedere in un processo di controllo del programma utopico, che evita i già sopra ricordati estremi del sogno ozioso e dell'attivismo ingenuo. Un'identica utopia può farsi troppo remissiva, se si sbilancia eccessivamente verso la consolazione e la fantasticheria, o al contrario troppo distruttiva, se mira al cambiamento a ogni costo del fine bello e buono che si ricerca (da qui discendono, ad esempio, quegli indiretti effetti negativi provocati da alcuni movimenti utopistici, come la strage o la violenza per il cosiddetto "fin di bene"). L'obiettivo è allora trovare una sorta di medietà complessa: una "eutopia propulsiva", che non si lascia irretire dal sogno perché cerca un cambiamento concreto, ma al tempo stesso ne con-

¹⁴ N. Bourriaud, *The Radicant*, MIT Press, Cambridge 2017, spec. pp. 21-22, 39-41, 56, 79-91, 131-140.

trolla l'andamento e lo allontana quanto più possibile da esiti violenti. Pur con i limiti che vedremo nei prossimi paragrafi, credo che il connubio di arte e politica proposto dagli Instabili Vaganti soffra di una tensione più lieve perché si propone questo giusto mezzo virtuoso. L'elemento artistico sensibilizzerebbe a non ricorrere alla violenza pur di raggiungere lo scopo della rivoluzione, le finalità politiche eviterebbero di trasformare l'eutopia in un pigro sogno inerte.

Tutte queste premesse ci permettono di tornare a *Lockdown memory* e di capire, nel concreto, come è realizzata questa dialettica. Per comodità d'indagine, vedrò come questo movimento viene compiuto prima in margine alla riflessione politica intorno al *lockdown*, poi nel suo legame con la memoria.

Lockdown...

Se è lecito sintetizzare con una frase l'intera componente attivistica di *Lockdown memory*, potremmo dire che consiste nel documentare il bisogno di Eutopia. In un certo senso, il *focus sul lockdown* rappresenta la *pars destruens* o polemica della *digital performance* di Instabili Vaganti.

Lockdown memory comincia con una denuncia delle difficoltà che riguardano personalmente gli Instabili Vaganti di recitare dal vivo, a causa di quelle che, nel periodo del debutto dello spettacolo, rappresentavano solo delle forti restrizioni da parte del governo italiano per contrastare il Covid-19 (*LM* 1-2). Ponendosi delle domande concrete sul loro fare («Ha ancora senso oggi il teatro? In questa situazione è possibile continuare a creare? È possibile condividere qualcosa? E se sì, che cosa?»), Dorno e Pianzola presentano la loro ipotesi di soluzione. Malgrado il distanziamento sociale, è sano e auspicabile creare un «luogo buono in cui sentirsi al sicuro», che è appunto la comunità di artisti e studiosi con interessi politici del progetto *Beyond Borders* che si radunano periodicamente su Zoom. La piattaforma consente in parte di continuare a viaggiare, a «oltrepassare i confini, imposti da questa pandemia», ma soprattutto di «entrare nella realtà politica e sociale dei paesi» dei partecipanti, grazie alle loro testimonianze (*LM* 2-3). Tra gli «artisti politici» coinvolti nel progetto, si possono ricordare il *performer* Danial Kheirikhah e il regista Ali Shams, entrambi iraniani. Il secondo ha peraltro contribuito a *Lockdown Memo-*

ry con un *videoclip*, che riflette sulla solitudine attuale dell'artista e sensibilizza a reagire alla situazione tragica¹⁵, infondendo nuove speranze al pubblico e ridando senso al proprio lavoro sospeso.

Lo scenario in cui lo spettatore viene catapultato è fatto sia di luci che di ombre. Partendo dalla loro partecipazione alla rivolta cilena (dicembre 2019), Dorno e Pianzola sottolineano come il Cile è uno dei tanti luoghi in cui si sta manifestando la rivoluzione tanto agognata. Entrambi riferiscono di aver avvertito «quell'energia inspiegabile che ti pervade quando senti che intorno a te si sta scrivendo un nuovo capitolo di storia, e che tu in quel momento ne fai parte» (LM 5) (Fig. 4).

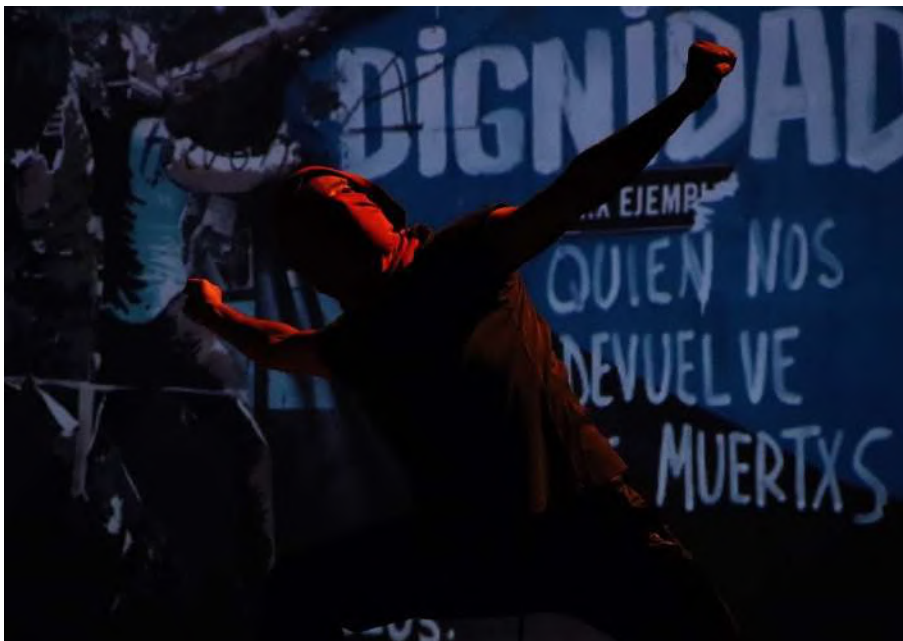


Fig. 04. *Lockdown memory* (2020). Foto: Anna Dora Dorno

Essi ricordano poi come l'emergenza sanitaria ha dato nuovo vigore alle energie degli artisti iraniani, che con una lunga lettera aperta hanno chiesto al presidente Donald Trump di cancellare le sanzioni economiche che da anni gli Stati Uniti hanno imposto all'Iran, impedendo di accedere alle risorse e alle attrezzature mediche necessarie per

¹⁵ LM 11: «Il mio volto sfocato sembra quello di un clown triste. / È come se mi stessi preparando per andare in scena. / Ma poi resto qui / Fermo / Dentro allo specchio / E non riesco a dare fiato a tutto ciò che avrei da dire». Sul rischio di auto-referenzialità ed elitismo in cui il progetto rischia di cadere, mi pronuncio *infra*, § 4, spiegando che questi incontri periodici hanno un valore strumentale e non escludono la partecipazione di uditori o interlocutori esterni, né mettono in secondo piano il pubblico, che resta il referente ultimo della pratica artistica di Instabili Vaganti.

contrastare la pandemia. Il manifesto che ne è risultato – peraltro firmato dai sopradetti Kheirikhah e Shams – costituisce al tempo stesso un’azione politica e l’invocazione di un’arte cosmopolita, vicina all’Eutopia:

Tutti noi, cittadini di qualunque Paese e di ogni nazionalità, siamo anche cittadini di un territorio senza confini e bandiere chiamato “Arte”, in un mondo chiamato “Cultura”, e nessun potere potrà mai privarci di questa cittadinanza.

In questo territorio comune e da sogno, asiatici o europei, americani o africani, possediamo tutti il dono della comprensione culturale e della comunicazione, il talento per influenzare l’opinione pubblica, la capacità di analisi e l’opportunità di modificare le condizioni della società umana. Tutti noi, con le nostre opere, con i nostri gusti artistici, con le particolarità e le unicità delle nostre culture abbiamo immaginato e raccontato la fede e la miscredenza, l’amore e l’odio, la pace e la guerra, il sapere e l’ignoranza, la bontà e la cattiveria, la dannazione, la salvezza e il riscatto, ed attraverso queste opere abbiamo imparato a conoscere e fatto conoscere un mondo condiviso molto più grande dei paesi in cui viviamo.

Più i potenti e le loro politiche, mossi dall’odio e dall’intolleranza, hanno cercato di dividerci e di opprimerci, più noi siamo diventati uniti e forti e coraggiosi, più determinati e incisivi nel trasmettere i nostri comuni messaggi umanitari.

In questo momento tutti noi, indifferentemente dalle posizioni geografiche e politiche, stiamo affrontando un comune nemico mortale che non importa da dove arriva, ma importa che s’introduce ovunque, in libertà ed in fretta, e che di fronte a questo minuscolo nemico siamo fragili e vulnerabili nella stessa misura, e non possiamo salvarci senza salvare l’altro.

(...) Coronavirus non è soltanto un virus, ma una storica domanda.

Vi chiediamo: “può la risposta della nazione iraniana, soffocata dalle sanzioni, essere alla pari delle risposte di tutte le altre nazioni a questa storica domanda?”¹⁶

D’altro canto, gli Instabili Vaganti raccontano pure, attingendo alle storie di prima mano dei loro contatti internazionali, che l’irrompere del Covid-19 è diventato un paradossale alleato dei potenti che vogliono mantenere lo *status quo* ingiusto e intollerabile. Il virus che avrebbe dovuto minare il governo di Sebastián Piñera è stato tramutato dal dittatore in un pretesto per applicare in Cile il coprifuoco, dunque il divieto di manifestare e rivoltarsi, a cui è seguito l’immediato tentativo di cancellazione di ogni segno di «quell’energia inspiegabile» della rivolta cilena: dai *murales* riempiti di creazioni degli *street artists*, alle petizioni e alle richieste politiche più dirette (LM 4-5). O ancora, attingendo di nuovo alle riflessioni e alle testimonianze di Arundhati Roy sull’emergenza pan-

¹⁶ LM 9. La citazione riadatta lievemente il manifesto originario. Per una lettura integrale e un’analisi, cfr. C. Zanini, *Coronavirus, gli artisti iraniani chiedono agli Stati Uniti la sospensione delle sanzioni*, in «Artribune», 05/04/2020, in <https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2020/04/coronavirus-gli-artisti-iraniani-chiedono-agli-stati-uniti-la-sospensione-delle-sanzioni/> (ultimo accesso 23/12/2020).

demica¹⁷, gli Instabili Vaganti notano che la quarantena che avrebbe dovuto evitare il contagio ha condotto a volte ad esiti opposti. Il *lockdown* nazionale di 21 giorni deciso dal primo ministro indiano Narendra Modi il giorno 24 marzo 2020 ha determinato la chiusura di molte fabbriche e industrie, che a sua volta ha costretto una grande fiumana di operai e altri lavoratori a giornata a fuggire insieme alle proprie famiglie dalle città ai villaggi, diffondendo così il virus in aree prima meno popolate e creando nel frattempo numerosi assembramenti lungo il tragitto di esodo¹⁸. Infine, in LM 9, gli Instabili Vaganti – di nuovo sulla scia di Roy – denunciano la finta retorica degli Stati Uniti d’America (ma in realtà propria anche di altri Paesi) che giustifica le misure sanitarie contro il Covid-19 paragonandole a necessarie operazioni belliche¹⁹. Se di conflitto davvero si tratta, esso è uno civile e intestino. Le vittime reali della guerra sono del resto proprio i cittadini che i governi dovrebbero tutelare e difendere.

Dal punto di vista formale, queste informazioni sono veicolate in una composizione che mescola le parole che Dorno/Pianzola pronunciano in scena e di riprese video o immagini che accompagnano l’azione, la narrazione, la testimonianza. A volte, queste ultime hanno valenza politica, perché fotografano a livello visivo la realtà del Cile, degli Stati Uniti, dell’India. Altre volte ha luogo qualcosa di più complesso. Gli Instabili Vaganti diventano il “doppio” fisico dell’immagine rappresentata in digitale, come ad esempio nel punto in cui l’attore Pianzola replica il passo ritmico di una danzatrice che viene proietta-

¹⁷ Cfr. *supra*, n. 4.

¹⁸ LM 7-8. Molti di questi Indiani in fuga trovarono la morte lungo il tragitto per mancanza di cibo e acqua. Per approfondire la dinamica, cfr. almeno M. Maskara, *Lockdown in India: Exodus as an expression of grievance*, in «COMPAS. Coronavirus and Mobility Forum», 15/07/2020, in <https://www.compas.ox.ac.uk/2020/lockdown-in-india-exodus-as-an-expression-of-grievance/> (ultimo accesso 25/01/2021).

¹⁹ Cfr. le dichiarazioni di Donald Trump – ma in particolare quella del 28 marzo 2020 («WE WILL WIN THIS WAR. When we achieve this victory, we will emerge stronger and more united than ever before!») – raccolte da H. Stevens, S. Tan, *From “It’s going to disappear” to “WE WILL WIN THIS WAR”. How the president’s response to the coronavirus has changed since January*, in «The Washington Post», 31/03/2020, in <https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/politics/trump-coronavirus-statements/> (ultimo accesso 26/01/2021).

Una prova che la metafora della guerra contro il virus sia molto più diffusa e non sia limitata agli USA è il fatto che la World Health Organization (WHO) vi fa ricorso frequentemente. Cfr. *i.a.* World Health Organization, *10 global health issues to track in 2021*, «WHO. Newsroom», 24/12/2020, in <https://www.who.int/news-room/spotlight/10-global-health-issues-to-track-in-2021> (ultimo accesso 26/12/2020), corsivo mio: «So, in 2021, countries around the world will need to continue battle COVID-19 (albeit with the knowledge that effective tools are evolving)».

to sullo sfondo e carica emotivamente il ritmo del popolo indiano che compie il suo esodo dalla città alla campagna²⁰. La struttura artistica resta in ogni caso una sequenza di istantanee e azioni sceniche che procedono per salti, associazioni, stimoli ricevuti dai partecipanti di *Beyond Borders*, secondo una modalità compositiva cara alla compagnia e che ha avuto i suoi risultati più compiuti nel lavoro *The Global City* del 2019, anziché a loro dire rispecchia il mondo contemporaneo: la frammentarietà²¹. Il procedere per frammenti è insomma un'operazione voluta, che ben riflette la realtà fatta a pezzi dalle ingiustizie e dai soprusi dei potenti, che il Covid-19 ha solamente esacerbato.

La mescolanza di luce e ombra della rivoluzione in atto racconta infine una situazione più astratta, ossia due diversi modi di reagire politicamente al contagio e al mutamento rivoluzionario. Esiste una lotta in corso tra l'arte e il potere. L'una vede il periodo difficile che si sta attraversando come un mezzo per seminare l'Eutopia e ridare dignità alle persone, aprire un cammino verso l'ignoto, infondere speranza ai popoli (LM 11). Il potere interpreta invece l'emergenza pandemica come una parentesi marginale, dove l'unica preoccupazione è gestire numeri e statistiche, per poi tornare a diffondere al posto del Covid-19 un "virus" che esisteva già prima nel mondo contemporaneo: quello che inocula l'idea che l'economia e l'opulenza materiale sono il solo orizzonte possibile (LM 5 e 8). L'arte riflette insomma sul tempo degli individui e della storia, cercando di infondervi bellezza e giustizia²². Il potere si situa invece in una temporalità extra-individuale ed extra-storica, preoccupandosi più del profitto che del progresso umanitario.

La presentazione di questo conflitto è certo fortemente astratta e, per alcuni aspetti, un po' semplicistica. Non sempre l'arte promuove il progresso e i valori umanitari, anzi alcuni artisti – non importa se reali o sedicenti tali – potrebbero mirare con le loro creazioni all'utile personale, o alla conservazione dell'esistente. Inoltre, chi detiene il potere e regola l'economia può avere cura del benessere degli individui, attivarsi per procurare un futuro migliore e includere la fruizione artistica come un bene dell'umanità. Va poi

²⁰ LM 11. In termini tecnici, si applica la «mediaturgia», ossia «un metodo di composizione teatrale in cui la drammaturgia viene creata con i media». Cfr.: A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 24-40.

²¹ Cfr. SM 11 e le annotazioni di S. Frigerio, *In viaggio nella città globale di Instabili Vaganti = GC 42-53*.

²² Altro punto di vicinanza tra G. Verde, *op. cit.*, pp. 45-47, e gli Instabili Vaganti (cfr. *supra*, n. 7).

aggiunto che questa concezione non tiene da conto dell'eventualità della "eterogenesi dei fini", vale a dire l'ipotesi che le prevaricazioni governative siano distorsioni accidentali dell'obiettivo di partenza di tutelare la salute e il benessere pubblico, che peraltro potrebbe anche avere un portato utopico. Nulla permette allora di escludere *a priori* che i governi di USA, Cile, India e via discorrendo – che gli Instabili Vaganti (sulla scia di Roy) criticano per le loro scelte – abbiano sortito effetti negativi loro malgrado. Da ciò segue anche l'applicazione di un principio ermeneutico di carità, che a sua volta invita a vedere ciascun caso politico con molta più cura e cautela²³. Fermo restando che l'astrazione va presa con prudenza, credo però che essa resti valida se è interpretata come l'abbozzo di due tendenze molto generali. Di norma gli artisti si curano di più degli individui, operando a stretto contatto con il pubblico di una città o comunità e conoscendo i suoi problemi. Chi gestisce il potere nelle grandi sedi direttive e globali rischia invece più spesso di essere separato da questo contatto diretto, sicché esercita la sua *governance* solo sui grandi processi comunitari, oppure sui loro rappresentanti.

Il riferimento al concetto di tempo ci riporta di nuovo al tema della memoria, che del resto esiste solo entro la dimensione della temporalità e del divenire. Ed è qui che *Lockdown memory* mostra i suoi tratti più originali.

...memory

Ancora una volta, gioverà cominciare l'analisi da una sintesi della poetica degli Instabili Vaganti che troviamo in *Stracci della memoria*. Come da titolo, il libro valorizza il valore creativo e propulsivo dei ricordi, che dunque non sono semplici contenitori delle esperienze trascorse. Essi sono punti di avvio per l'arte e l'attivismo.

Stracci della memoria descrive un percorso che va dal piccolo al grande, o dal particolare all'universale. La memoria è un organismo fatto a strati, che si decifra per affondi progressivi. Abbiamo anzitutto la «memoria individuale» (SM 15-29), che coincide con i

²³ Ringrazio il secondo anonimo revisore per aver espresso questa giusta riserva, su cui non ho nulla da obiettare. L'espressione "eterogenesi dei fini" (*Heterogenie der Zwecke*) è stata coniata da W.M. Wundt, *Ethik. Eine Untersuchung der Thatsachen [sic] und Gesetze des sittlichen Lebens*, Enke, Stuttgart 1886, p. 231. Sul possibile portato utopico della lotta per la salute, cfr. un'ultima volta E. Bloch, *op. cit.*, pp. 520-540.

ricordi che ciascuno di noi conserva in sé. Il tempo che essa incarna è presente, poiché è un possesso esclusivo del soggetto vivente, dunque comunica ad altri soltanto un privato universo interiore (SM 15). Tale prima tipologia di memoria è una forma finita e conoscibile, che dice qualcosa solo sull'individuo concreto preso a esame (SM 102 e 104).

Segue poi la «memoria storica», o «sociale», o «collettiva», che contiene invece il patrimonio di ricordi comuni a più soggetti: un popolo, una società, una comunità (SM 31-37). Attingendo a tale patrimonio mnestico, la forma dell'individuo comincia a perdere la sua unità e accede a una dimensione prossima all'informe. Qui l'individuo infatti non ha valore in sé, ma in quanto facente parte di un insieme più ampio. Il tempo incarnato dalla memoria storica è poi il passato. Si tratta del resto di un patrimonio che non affiora immediatamente alla coscienza presente, perché lo si deve continuamente recuperare e riattualizzare con un movimento di «*resistenza*, una volontà di trattenerne ciò che l'oblio tenta di rimuovere» (SM 32). E il passaggio a questa memoria condivisa è dapprincipio doloroso, sia perché appunto l'individuo si scopre essere infimo e dunque vulnerabile, sia perché questo patrimonio comune è spesso rimosso dalla consapevolezza per la sua durezza e tragicità, ma ha lasciato tracce o ferite invisibili²⁴. Chi riesce a sostenere la sofferenza può così raccontare qualcosa che trascende l'individuo: patisce questa rimozione colma di dolore e consente ad altri esseri umani di attingervi con tutto il proprio sentire²⁵. Ci troviamo comunque ancora entro il dominio della forma. Per quanto doloroso o complesso possa essere, il passato è comunque finito e conoscibile, avendo avuto un inizio, uno sviluppo, una fine.

Il terzo e ultimo strato è la «memoria antropologica» o «universale» (SM 41-47), vale a dire un patrimonio di ricordi ancestrali e archetipici che sono posseduti dagli esseri umani in generale. Qui gli Instabili Vaganti sono in dubbio se si tratta di un possesso reale. Non è del resto dato sapere che cosa provarono i primi esseri umani delle origini, trasmettendoli a tutta la discendenza dei secoli a venire (SM 41). Si può però intuire la loro

²⁴ SM 31: «Una *memoria sotterranea* che giace assopita nelle nostre viscere ed è richiamata prepotentemente alla vita quando la carne passa attraverso la dimensione del dolore e della lacerazione». Questo secondo tipo di memoria è indagato nella seconda tappa del progetto *Stracci della memoria*, appunto *La memoria della carne*.

²⁵ SM 32-33 e 36-37. A livello scenico, il *performer* conduce una recitazione “patetica”: si esprime fisicamente mediante atti di “contrazione rilassata” del proprio corpo (SM 35-36).

sopravvivenza nei gesti e nei ritmi che tante culture condividono in forme simili nei loro riti più primitivi, nonché collegati ai due grandi eventi misteriosi e fondamentali: nascita e morte (SM 44, 100). In un senso più fisico ed empirico, tale memoria ancestrale emerge in modo involontario dalla carne²⁶. Partendo da un principio formulato da Proust ne *Alla ricerca del tempo perduto*, che già annotava che i ricordi involontari sono più vitali/remoti di quelli volontari e si trovano «in letargo» dentro le nostre «membra»²⁷, gli Instabili Vaganti evidenziano, da un lato, che questo patrimonio mnestico è carnale e non intellettuale, dall'altro che la recitazione ne favorisce la presa di coscienza, in quanto lavora sul corpo puro (LM 35-36). Ciò significa che la memoria antropologica è comune in quanto contiene qualcosa che è conservato dentro la pelle o la carne di tutti gli esseri umani, a prescindere da ogni cultura e ideologia di riferimento. Si tratta, pertanto, di una concezione molto diversa da quella di Platone, che semplificando al massimo ritiene invece che la reminiscenza di ciò che è comune a tutti gli esseri umani è un'attività della parte razionale dell'anima, che acquisisce le conoscenze degli universali prima di incarnarsi in un corpo²⁸. Stavolta il tempo dominante è il futuro, perché lo scavo mnestico riesce solo in parte a far emergere i ricordi universali. Per portarli interamente alla superficie, saranno necessari tanti tentativi, un'indagine aperta e incessante (SM 45), ma soprattutto una sorta di "stato di grazia". Del resto, proprio perché questa memoria affiora in modo involontario, la volontà non può forzarne del tutto i confini. Questa può solo creare le condizioni affinché questa reminiscenza possa verificarsi e venga appunto riconosciuta come un nostro ricordo ancestrale. Poiché poi nascita e morte sono due misteri in larga parte incomprensibili, la forma che nella «memoria storica» era stata intaccata e tuttavia non del tutto infranta viene qui annientata. Il risultato è straniante. Quanto più

²⁶ Ringrazio il primo dei due anonimi revisori per avermi convinto a valorizzare di più questo punto importante.

²⁷ Cfr. G. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 2000, p. 11: «Ma sembra che vi sia, pallida e sterile imitazione dell'altra [*scil.* la memoria ordinaria], una memoria involontaria delle membra, la quale vive più a lungo, come certi animali o vegetali privi di intelligenza vivono più a lungo dell'uomo. Le gambe, le braccia sono pieni di ricordi in letargo». Il testo è citato in LM 14, in epigrafe al capitolo 1 del libro *Stracci della memoria (La memoria della carne)*.

²⁸ Il *locus classicus* è il dialogo tra lo schiavo di Menone e Socrate nel *Menone*. Cfr. G. Cambiano, *Dialoghi filosofici di Platone*, vol. I, UTET, Torino 1970, pp. 489-499.

si scava nella memoria, che in superficie ci pare essere trasparente e ordinata, tanto più si precipita nell'informe. Ogni ricordo è una via lunga e accidentata verso l'abisso.

Tenendo a mente tutto ciò, possiamo adesso vedere su quante e quali forme di memoria interviene il piano artistico di *Lockdown memory*. La mia ipotesi è che la *digital performance* aspiri ad attualizzare tutte le tre forme sopra descritte, ma riesca in concreto solo all'attualizzazione delle prime due. Gli Instabili Vaganti lasciano del resto intendere che non si può arrivare allo strato antropologico senza passare per quello storico e ai ricordi storici senza attingere a quelli degli individui.

È innegabile che *Lockdown memory* lavori sulla memoria individuale. La *digital performance* trasforma in materia estetica e rivoluzionaria, infatti, tanto i ricordi dei partecipanti al progetto *Beyond Borders*, chiamati a lasciare una propria «confessione» su «emozioni... dubbi, preoccupazioni e fragilità» avvertite/i durante la reclusione, quanto la «nostalgia della scena» degli artisti, che includono gli stessi Instabili Vaganti²⁹. Gli individui costruiscono ricordi personali e, nello stesso tempo, elaborano una memoria storica, a volte attraversando momenti epocali in prima persona, come la già citata rivoluzione in Cile (*LM 5*) (Fig. 5).

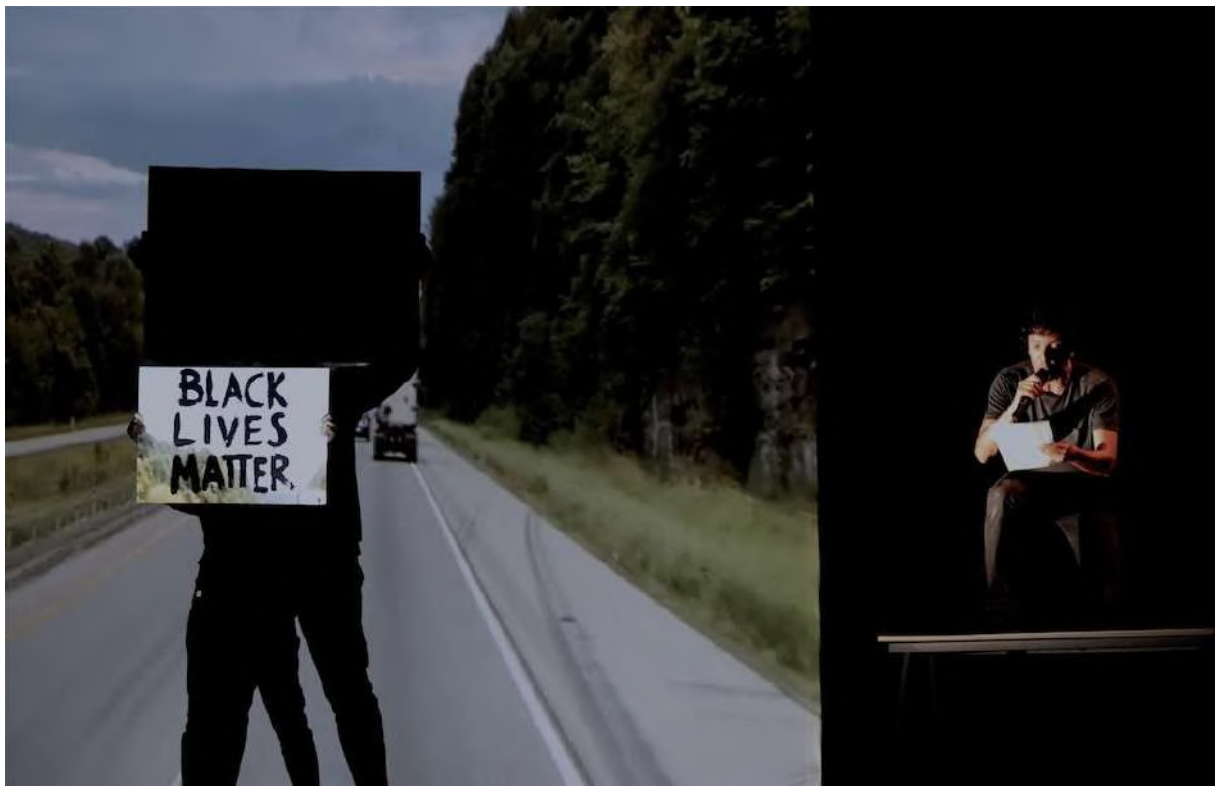


Fig. 05. *Lockdown memory* (2020). Foto: Anna Dora Dorno

²⁹ Anche qui valgano le riserve già espresse verso la fine del § 2 sul rischio di eccessiva astrazione.

L'esistenza di questo nesso è del resto anche dimostrato dal manifesto degli artisti iraniani, che come si è visto gli Instabili Vaganti integrano all'interno della loro composizione scenica:

Questa crisi prima o poi passerà, con più o meno vittime, ma resteranno i racconti, comuni o diversi, delle storie. Resterà la storia degli infermieri sfiniti, dei medici rimasti fuori casa per settimane, senza mascherine e guanti, in mezzo ai malati in rianimazione, spesso curati per terra nei corridoi degli ospedali. *Queste e altre storie resteranno indelebili nella memoria storica del mondo, e prima o poi, da voi o da noi, verranno raccontate.* Magari prima che sia troppo tardi, prima che pure qualcuno di noi resti senza respiro (LM 9; il corsivo è mio).

Questo estratto chiarisce anche in che senso il tempo dell'arte differisce da quello dei potenti che si interessano di «dati, numeri e statistiche» (LM 8). Questo tipo gestione del potere è un organismo senza memoria. Coloro chi vi fanno ricorso non si conoscono come individui e non hanno idea dei ricordi ancestrali che si trovano nell'abisso della pelle³⁰. A tale assenza di memoria, il teatro oppone la riscoperta del «tempo interiore, ossia «quel tempo che abbiamo perso, quel tempo che vorremmo ritrovare» (LM 6).

Lockdown memory manca tuttavia di un riferimento alla memoria antropologica. Fa forse eccezione il passo molto obliquo dove gli Instabili Vaganti sostengono che la raccolta di questo patrimonio individuale e storico consentirebbe di «costruire insieme una memoria globale condivisa, e non solo una storia fatta di dati, numeri e statistiche» (LM 8). L'aggettivo "globale" potrebbe essere sinonimo di "antropologico", quindi riferirsi a un ricordo collettivo che è conservato nei corpi che stono stati chiusi in quarantena nelle proprie case, o persino indeboliti e uccisi dal virus. Ma quand'anche l'accostamento risultasse azzardato, si può anche spiegare il silenzio supponendo che la memoria antropologica sia il tacito basso continuo di tutta la rappresentazione. Sebbene gli Instabili Vaganti non lo dichiarino esplicitamente, non è improbabile che l'Eutopia o lo spazio/linguaggio condiviso sia un effetto del recupero dei ricordi comuni all'umanità. Questi costituiscono del resto un patrimonio che tutti gli esseri umani condividono a prescindere dalle lingue, dalle culture, dalle tradizioni del mondo. Da qui si può anche supporre che ciò che l'arte raccoglie dal passato, semina nel presente e fa fiorire nel futuro è proprio un avanza-

³⁰ Altro punto di vicinanza tra G. Verde, *op. cit.*, pp. 45-47, e gli Instabili Vaganti (cfr. *supra*, n. 7).

mento nella conoscenza di questa memoria abissale, che si cerca di riattualizzare senza però mai riuscirci del tutto.

Se tutto ciò è plausibile, va nondimeno ammesso che il passaggio dalla memoria storica a quella antropologica è esagerato. Pochi incontri con una manciata di persone su Zoom e la relativa restituzione delle loro testimonianze in *Lockdown memory* non sono sufficienti per incarnare la memoria di un trauma globale come quello della pandemia da Covid-19, di cui peraltro si devono ancora misurare tutti gli effetti psicologici, esistenziali e sociologici. La medesima riserva vale per l'esistenza stessa della memoria antropologica, a cui gli Instabili Vaganti alludono nella loro poetica e pratica artistica, ma non riescono a dimostrare fino in fondo. Ciò non è sorprendente, trattandosi di un tema che richiederebbe una lunga indagine a sé e che la compagnia si limita ad assumere come ipotesi di lavoro. Più prudente è allora semmai concludere che gli Instabili Vaganti vedono il progetto di *Lockdown memory* come una prima tappa di un processo di teoria e azione ambizioso che potrebbe non realizzarsi mai del tutto: di nuovo, un'eutopia.

Il vantaggio di tale ipotesi ermeneutica è invece che in questo modo il cerchio si chiude. Gli elementi sparsi finora analizzati nel saggio trovano infatti ordine e coerenza nel filo conduttore che segue. La rivoluzione passa per la rivendicazione politica, che si impegna a denunciare le storture di certi potenti irresponsabili e a fornire beni materiali a tutti gli esseri umani, ma deve anche attuare un percorso spirituale e di risveglio delle coscienze. Occorre, più di preciso, riscoprire il sentimento del tempo attingendo almeno alla memoria individuale e storica, che a sua volta permette di vivere con intelligenza e passione entro la storia. Il teatro – con la sua capacità di seminare qualcosa di buono e che germoglierà in futuro nell'Eutopia – rappresenta uno dei tramiti migliori per ottenere un tale risveglio spirituale, parallelo a quello più marcatamente materiale e politico.

Conclusioni. La memoria dell'avvenire, o il futuro anteriore

Ci sono due rischi a cui si espone la proposta di *Lockdown memory*. Il primo è che essa presenta il teatro come qualcosa di sottile, dunque che incide su ciò che è piccolo o che crescerà in futuro, non sulle macro-strutture o sotto-strutture del momento che invece possono essere sovvertite con un'azione più diretta. Questo è insieme un ricono-

scimento del valore e dei suoi limiti della pratica teatrale attivistica. Gli attivisti di teatro (e non) sono deboli perché proiettano sempre in avanti gli effetti dei loro atti. Ma sono anche forti, perché hanno ambizioni più grandi rispetto ai politici normali e accendono il desiderio per qualcosa che va oltre l'orizzonte immediato. Ora, il primo rischio che si corre è che gli ideali si smorzino nel medio o lungo termine, conducendo così i loro stessi cultori alla frustrazione. Il principio di realtà prende alla fine il sopravvento, quando l'eutopia tarda a realizzarsi.

Il secondo pericolo³¹ è duplice: l'auto-referenzialità e la mitizzazione del passato. Da un lato, infatti, il discorso sulla memoria degli Instabili Vaganti rischia di attribuire importanza eccessiva a quanto avvenuto in passato e di riconoscere alla sua riscoperta un portato rivoluzionario dirompente che potrebbe non avere. Dall'altro lato, il fatto che le attività del progetto *Beyond Borders* si svolgano da remoto e coinvolga un gruppo chiuso di artisti/studiosi può escludere alla radice il pubblico, che è tanto il soggetto destinatario del teatro, quanto quello da cui ci si aspetta la rivoluzione, in altri termini il destinatario ultimo dell'attivismo. Ciò implica che il portato rivoluzionario di *Lockdown memory* e dell'intero progetto di Instabili Vaganti venga vanificato dalla sua dissidenza solo virtuale. Diversamente da artisti come Dario Fo, che attaccava lo *status quo* con i propri testi teatrali ma anche con la militanza politica diretta e la sua presenza nella società civile (= davanti alle fabbriche, nei cortei, nelle rivendicazioni per i diritti civili e dei lavoratori), la compagnia bolognese si ferma solo al dissenso artistico.

Si può provare a rispondere alla seconda delle due obiezioni sostenendo che il pericolo della mitizzazione è scongiurato dal fatto che la memoria individuale, storica, antropologica non raccoglie solo elementi positivi. Essa registra anche episodi "neri": esperienze di violenza, delusione, ingiustizia, morte, e via scorrendo, che sono forse più determinanti per la rivoluzione dello scenario idilliaco e felice proiettato nel futuro. Poiché gli esseri umani ricordano le miserie passate, essi sono più sensibilizzati a sperare e a impegnarsi per realizzare un avvenire migliore. Quanto al rischio di auto-referenzialità e di esclusione del pubblico, reale destinatario del teatro e della rivoluzione, credo sia sufficiente sottolineare che, in realtà, il progetto *Beyond Borders* è inclusivo e ha il ruolo di

³¹ Questa obiezione proviene da entrambi i revisori della prima versione dell'articolo.

strumento, non di fine. Gli incontri periodici su Zoom ammettono uditori esterni e incentivano questi a partecipare portando il loro contributo artistico o politico. Inoltre, queste sessioni virtuali sono propedeutiche a successivi incontri con il pubblico dal vivo, come prova lo stesso *Lockdown memory*, e alla partecipazione di dissidenza diretta nei contesti civili, di cui è esempio l'adesione degli Instabili Vaganti alla rivolta cilena. *Beyond Borders* prevede, dunque, di passare dalla virtualità alla realtà. Chiaramente, ciò è reso molto difficoltoso dalle restrizioni a viaggiare e ad organizzare iniziative dal vivo, che potrebbero essere allestite in questa fase solo andando esplicitamente contro i divieti governativi di assembrarsi e di spostarsi senza comprovate ragioni di salute/lavorative. Il portato politico di *Beyond Borders* trova certo l'ovvio limite di tenersi fuori dalle forme di politica consuetudinaria (i.a. l'adesione a un partito) e di non spingersi fino alla dissidenza estrema: l'agire dal vivo in deliberata inadempienza alle regole sanitarie, o la manifestazione clandestina. Fino a quando una di queste due opzioni non sarà presa, la dissidenza virtuale rimarrà l'unica via percorribile.

Quanto all'obiezione della fragilità del percorso eutopico nel lungo termine, gli Instabili Vaganti se ne tutelano con un paradosso temporale e poetico, che nasce dal loro lavoro sui semi della rivoluzione. Il fatto che il loro sguardo sia proiettato non soltanto in avanti verso ciò che di bello sboccherà in futuro, ma anche all'indietro verso ciò che gli artisti e i rivoluzionari del passato hanno fatto germogliare nel presente, crea un cortocircuito nella percezione e consente di resistere ai rischi della frustrazione del medio o lungo termine. Vedendo retrospettivamente l'azione dei semi, ossia guardando ora come un passato realizzatosi ciò che i seminatori vedevano come un futuro inappagato, si coglie che anche l'azione artistica "seminale" che si tenta "qui e ora" subisce un processo simile. La consapevolezza che i tentativi dei predecessori non sono stati del tutto vani – e malgrado gli episodi "neri" con cui hanno necessariamente avuto a che fare – infonde la fiducia che l'esperienza si ripeterà. Si può chiarire il concetto azzardando una metafora della genitorialità. Come un bambino non diventa subito indipendente, perché ha bisogno di essere accudito e sostenuto per lunghi anni, ma da adulto diventa persino migliore dei genitori, così lo stesso accade alle eutopie. Sono fragili all'inizio e ci vuole poco a

distruggerle, ma se resistono perdurano più degli individui che le hanno seminate e resistono più dell'acciaio inossidabile.

Potremmo chiamare questa la poetica della "memoria dell'avvenire", o anche l'arte del "futuro anteriore". Il teatro degli Instabili Vaganti vede un avvenire luminoso perché ha sentore che questo si è già concretizzato nel passato. Non si può pertanto escludere che, da qualche parte del patrimonio mnestico ancestrale, l'immagine dell'eutopia realizzata nell'antichità sia presente a nostra insaputa. Nei recessi più neri della memoria, si conserva forse il ricordo di un'esistenza perfetta goduta in passato, che l'oblio ci ha convinto essere del tutto impossibile.

Bibliografia

- E. Bloch, *Il principio speranza*, introduzione di R. Bodei, collaborazione redazionale di L. Uccelli, traduzione dal tedesco di E. De Angelis (parte prima, seconda, terza e quinta) e T. Cavallo (parte quarta), Garzanti, Milano 2005
- N. Bourriaud, *The Radicant*, MIT Press, Cambridge 2017
- G. Cambiano, *Dialoghi filosofici di Platone*, vol. I, UTET, Torino 1970
- G. Ceronetti (a cura di), *Qohélet: colui che prende la parola*, Adelphi, Milano 2001
- R. D'Alessandro, "Non torneremo alla normalità, perché la normalità era il problema", in «Vitamina Project», 21/03/2020, in <https://vitaminaproject.com/non-torneremo-alla-normalita-perche-la-normalita-era-il-problema/> (ultimo accesso 19/12/2020)
- N. Donati, *Il decentramento della sanità italiana: Covid-19, Nord e Sud e contenimento della spesa sanitaria*, in «Fondazione Feltrinelli», 23/06/2020, in <https://fondazionefeltrinelli.it/il-decentramento-della-sanita-italiana-covid-19-nord-e-sud-e-contenimento-della-spesa-sanitaria/> (ultimo accesso 26/12/2021)
- S. Frigerio, *In viaggio nella città globale di Instabili Vaganti*, in S. Frigerio, *Instabili Vaganti*, *op. cit.*, pp. 17-54
- S. Frigerio, *Instabili Vaganti*, *The Global City*, Cue Press, Bologna 2020
- B. Groys, *On Art Activism*, in «e-flux», n. 56, 2020, giugno 2014, in <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (ultimo accesso 23/12/2020)
- Instabili Vaganti, *Lockdown memory*, inedito

Instabili Vaganti, *Stracci della memoria. Progetto internazionale di ricerca e formazione nelle arti performative*, Cue Press, Bologna 2018

M. Maskara, *Lockdown in India: Exodus as an expression of grievance*, in «COMPAS. Coronavirus and Mobility Forum», 15/07/2020, in <https://www.compas.ox.ac.uk/2020/lockdown-in-india-exodus-as-an-expression-of-grievance/> (ultimo accesso 25/01/2021)

A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Dino Audino, Roma 2020

E. Piergiacomi, *Un sogno globale: l'Eutopia di The Global City*, in S. Frigerio-Instabili Vaganti, *op. cit.*, pp. 6-13

G. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 2000

O. Rosato, *Lockdown memory. La collaborazione artistica di Instabili Vaganti*, in «Theatron Webzine», 03/11/2020, in <https://webzine.theatronduepuntozero.it/2020/11/03/lockdown-memory-la-collaborazione-artistica-a-distanza-di-instabili-vaganti/> (ultimo accesso 23/12/2020)

A. Roy, *La pandemia è un portale*, trad. it. di A. Viero e M. Viscusi, in «Global Project», 09/04/2020, in <https://www.globalproject.info/it/mondi/arundhati-roy-la-pandemia-e-un-portale/22696> (ultimo accesso 28/12/2020)

G. Saba, *Cile, anatomia di una protesta*, in «Doppiozero», 01/11/2019, in <https://www.doppiozero.com/materiali/cile-anatomia-di-una-protesta> (ultimo accesso 19/12/2020)

H. Stevens, S. Tan, *From "It's going to disappear" to "WE WILL WIN THIS WAR". How the president's response to the coronavirus has changed since January*, in «The Washington Post», 31/03/2020, in <https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/politics/trump-coronavirus-statements/> (ultimo accesso 26/01/2021)

G. Verde, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Bfs Edizioni, Pisa 2007

World Health Organization, *10 global health issues to track in 2021*, «WHO. Newsroom», 24/12/2020, in <https://www.who.int/news-room/spotlight/10-global-health-issues-to-track-in-2021> (ultimo accesso 26/12/2020)

W.M. Wundt, *Ethik. Eine Untersuchung der Thatsachen [sic] und Gesetze des sittlichen Lebens*, Enke, Stuttgart 1886

C. Zanini, *Coronavirus, gli artisti iraniani chiedono agli Stati Uniti la sospensione delle sanzioni*, in «Artribune», 05/04/2020, in <https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2020/04/coronavirus-gli-artisti-iraniani-chiedono-agli-stati-uniti-la-sospensione-delle-sanzioni/> (ultimo accesso 23/12/2020)

C. Zapata, *Poéticas de la insurgencia*, in «Palabra Publica» 04/11/2019, in <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/11/04/poeticas-de-la-insurgencia/> (ultimo accesso 19/12/2020)

Sitografia

Delight Lab, pagina web del collettivo artistico, <https://delightlab.com/> (ultimo accesso 19/11/2020)

Instabili Vaganti, pagina web della compagnia, <https://instabilivaganti.com> (ultimo accesso 20/11/2020)

WHO | World Health Organization, pagina web dell'organizzazione, <https://www.who.int/> (ultimo accesso 26/01/2021).

Biografia dell'autore/ Author biography

Enrico Piergiacomì è studioso di teatro e filosofia antica, attualmente affiliato all'Università degli Studi di Trento e alla Fondazione Bruno Kessler di Trento. In ambito teatrale, collabora soprattutto con le riviste *Doppiozero*, *Gagarin*, *liminateatri*, *Il Pickwick* e *Teatro e Critica*. Presso l'ultima sede, cura il progetto di alta divulgazione scientifica dal titolo *Teatrosofia*, dedicato alla ricostruzione delle idee dei filosofi antichi sul teatro e sull'arte dell'attore. È co-autore con la prof.ssa Sandra Pietrini del volume *Büchner, artista politico* (Università di Trento, Trento 2015) e autore di una *Storia delle antiche teologie atomiste* (Sapienza Università Editrice, Roma 2017).

Enrico Piergiacomì is an historian of ancient philosophy and scholar of theatre. At present, he works at the University of Trento and at the Bruno Kessler Foundation of Trento (FBK-ISR). He is a regular contributor to the web magazines, *Gagarin*, *liminateatri*, *Il Pickwick* and *Teatro e Critica*. For the latter publication, Piergiacomì is working on the scientific popularization project *Theatrosophy*, dedicated to the reconstruction of ancient philosophers' ideas about theatre and the art of acting. He is co-author with Prof. Sandra Pietrini of *Büchner, artista politico* (Università di Trento, Trento 2015) and author of *Storia delle antiche teologie atomiste* (Sapienza Università Editrice, Roma 2017).

Articolo sottoposto a double-blind peer review

HugForUs, opera di relazione tra persone

Federica Scolari

Abstract

Esplorare nuove forme di socializzazione creando opere d'arte in trasformazione, reinventando la comunicazione, è l'obiettivo di *HugForUs*. Marco Amedani, l'autore, diventa inventore di strumenti, fornisce dispositivi tecnologici che rendono accessibile a tutti le modalità di progettazione e le forme di partecipazione ideate, in un ideale processo collettivo di creazione. La ridefinizione dello spazio artistico, tramite un'azione collettiva, ampliando le possibilità creative dell'utente, permette di far affiorare le identità "invisibili" nel visibile. Il progetto innesca un processo attivo che passa da individuale a collettivo in una continua evoluzione semantica ed estetica, estendendo le capacità del soggetto-utente. Superamento dell'identificativo *oggetto-arte* tramite azioni pubbliche che sfruttano le piattaforme online: il progetto si definisce, utilizzando le parole di Giacomo Verde «opera di relazione tra persone». Amedani è stato in grado di attivare contesti creativi che permettono di attivare diversi processi di relazione.

Exploring new forms of socialization by creating artwork in transformation, reinventing communication, is the goal of *HugForUs*. Amedani, the author, becomes a creator of tools, providing technological devices that make the forms of design and participation accessible to all, towards a collective process of creation. The redefinition of space, through collective action, widening the possibilities of the user, allows invisible identities to appear in the visible. The project triggers an active process that goes from individual to collective in a continuous semantic and aesthetic evolution, extending the capabilities of the subject-user. Overcoming the object-art identifier through public actions that exploit online platforms. The operation is defined, using the words of Giacomo Verde, as a «artwork of relationship between people». Amedani was able to activate creative contexts that allow the different processes of relationship.

Parole chiave/Key Words

Social lighting; data colors; azione collettiva; azione pubblica.

Social lighting; Data colors; Collective Action; Public Action.

Introduzione

Il mutamento è alla base della società. Ogni ambito è soggetto continuamente, e ancor di più nel XXI secolo, al cambiamento, a una continua riformulazione di idee, credenze e teorie, a una continua riaffermazione o rifiuto di norme. Mai come nel 2020 la società si è vista costretta a mutare e ad adattarsi a nuovi stili di vita che hanno modificato il nostro modo di comportarci all'interno di essa. Il tocco umano, il contatto fisico, così importante dal punto di vista psicologico ed emotivo, ci è stato tolto per proteggerci dalla diffusione del Coronavirus. Le distanze imposte dal lungo *lockdown* hanno mostrato una comunità in difficoltà, privata degli affetti.

La drammatica situazione, non solo italiana ma mondiale, è il punto di partenza per la riflessione del *light artist* Marco Amedani (Brescia, 1984); la sua ricerca si indirizza sin da subito, alla volontà di creare un dialogo sicuro, aperto all'esterno, proprio in un momento in cui le tradizionali modalità di comunicazione e di relazione avevano bruscamente cambiato rotta; la sua idea è quella di creare «un segno sicuro, un simbolo della presenza, una modalità che permetta di avvicinarsi alla comunicazione utilizzando una lingua universale: quella del colore e della luce»¹; nasce così, il progetto di *social lighting* intitolato *HugForUs*. Esplorare nuove forme di socializzazione tramite l'arte, partendo dalla trasformazione in atto, reinventando la comunicazione, è l'obiettivo di *HugForUs*.

Amedani diventa creatore di *tools*, fornendo dispositivi tecnologici che rendono accessibili a tutti, le modalità di progettazione e di partecipazione di un'opera, in direzione di un processo collettivo di creazione. La ridefinizione dello spazio artistico, tramite un'azione collettiva, ampliando le possibilità di partecipazione dell'utente, permette di far affiorare le identità "invisibili" nel "visibile". L'emergenza sanitaria causata dal Covid-19, scoppiata in Italia alla fine del mese di febbraio 2020 a cui fece seguito la decisione del Governo di attuare un lockdown nazionale, ispira il *light artist* Amedani l'idea di un progetto artistico e sociale che tenesse conto delle privazioni che l'uomo stava subendo in quel momento. Amedani pensa così, di produrre uno strumento di supporto emotivo e insieme di comunicazione ad ampio raggio.

¹ Primi scritti sul progetto *HugForUs* di Marco Amedani.

La poetica dell'artista

Il *light artist* Marco Amedani, dopo una formazione in campo scenografico presso l'Accademia di Belle Arti "LABA" di Brescia, affascinato dalla luce e da tutte le possibili forme che essa può assumere, decide di specializzarsi in illuminotecnica. Seguendo la linea estetica di alcuni *light artist*, l'artista è, infatti convinto che la luce sia fonte creatrice della forma stessa; il suo pensiero è indirizzato nel corso degli anni, all'esplorazione della capacità che questo linguaggio ha di modificare lo spazio, senza però, stravolgerlo in maniera strutturale.

Luce come presenza, come un pilastro intangibile metafora dell'essere umano, labile e plasmabile e al tempo stesso presente e partecipe nel modellare il corso della vita.

Per l'artista l'attenzione alla luce e allo spazio è una costante: eliminando la luce bianca, essa crea nuove visioni, l'ambiente si modifica e si modella alla visione dello spettatore.

Materiali lucidi e gelatine colorate sono gli elementi principali delle prime opere *site-specific* dell'artista: il colore serve a rappresentare in forma ideale e intangibile concetti, relazioni, scontri e riappacificazioni, il materiale per identificarsi, specchiarsi, creando riflessi, spiazziamenti visivi e connessioni ambientali. Questi temi sono evidenti già nell'opera *Virgin Vanity* (2016)², nell'uso combinato delle gelatine colorate a forte contrasto *Virgin Blue* e *Vanity Fair*³: è la luce blu e rosa a determinare l'esistenza stessa dell'ambiente (Fig. 01).



Fig. 01. Marco Amedani, *Virgin Vanity, Chunk2s* (2016). Foto: Marco Amedani

² *Virgin Vanity* è l'opera *site specific* realizzata per l'open Call *Chunk2*.

³ Nome delle gelatine dell'azienda *Lee Filters*. <https://www.leefilters.com/> (consultato il 29/12/2020).

Il fenomeno immateriale della luce modella la percezione dell'istante vissuto, condizionando così, sia la visione dello spettatore che l'esperienza della sua permanenza, pur temporanea, dentro l'ambiente. L'artista vuole riflettere sulla complessità dei rapporti e delle relazioni che fanno parte della nostra realtà, attingendo alla memoria di ricordi passati e sfumati di cui se ne conoscono solo i contorni, visualizzandoli in una traccia di luce. Nessuna rappresentazione, solo contrasti luminosi. Entrare negli spazi-luce di Amedani significa non essere più certi di vedere il reale. Le installazioni *site-specific* esplorano infatti, dimensioni interiori ed emotive, le relazioni interpersonali a partire da quelle più intime e private: in questo è stato ispirato dal più grande artista di luci, James Turrell. Amedani indaga l'intimo più profondo per poi analizzare i «complessi intrecci di relazioni su cui si basa la società. Con la mia ricerca vorrei riportare l'uomo ad essere punto focale della società, ogni volta in maniera sempre più consapevole dei propri limiti e rispettoso di quelli altrui: vorrei riaprire un dialogo tra colori discordanti»⁴.

Nei progetti pubblici *outdoor* di Amedani l'attenzione si sposta alle dinamiche sociali: l'individuo e la sua identità restano al centro del pensiero artistico. Nasce in lui la volontà di rendere partecipi in egual misura, tutti coloro che vogliono condividere un'esperienza collettiva di creazione. Ognuno con il proprio apporto formerà una sequenza di colori che sarà unica e irripetibile ma soprattutto condivisa in uno spazio urbano.

Le basi di *HugForUs*

Il punto di svolta per l'artista è la selezione della sua proposta al *Light Move Festival* di Łódź (Polonia) nel mese di settembre 2019: Amedani si concentra sull'opera più come concetto e come processo partecipativo e attivo degli spettatori che come prodotto finale. Con *Space Invaders*, l'opera *site-specific* per il festival polacco, l'artista sperimenta per la prima volta uno spazio pubblico di ampie dimensioni che gli permette di coinvolgere la cittadinanza e un bacino di utenti molto ampio (Fig. 02).

⁴ M. Amedani, scheda per il progetto *Lumina* -Luci di Natale, Comune di Brescia, 2019.

Per *Space Invader* l'artista collabora strettamente con l'ingegnere informatico Dan Fredell; durante i 3 giorni di festival vengono montati 18 fari *blinder* (o acceicatori) *RGBW* che dialogano grazie al segnale *DMX* emesso da un *Raspberry*⁵.



Fig. 02. Marco Amedani, *Space Invaders*, Light Move Festival di Łódź (2019, Polonia).
Foto: Courtesy Light Move Festival di Łódź.

Nella piazza vengono posizionati 5 *tablet* che gli utenti possono utilizzare per scegliere il colore con cui avvolgere di colore i lampioni. Parallelamente si lavora al comparto tecnologico: viene sviluppata una pagina web con un *color picker* o ruota di colori, che consente agli utenti di selezionare graficamente uno di questi colori (Fig. 03).

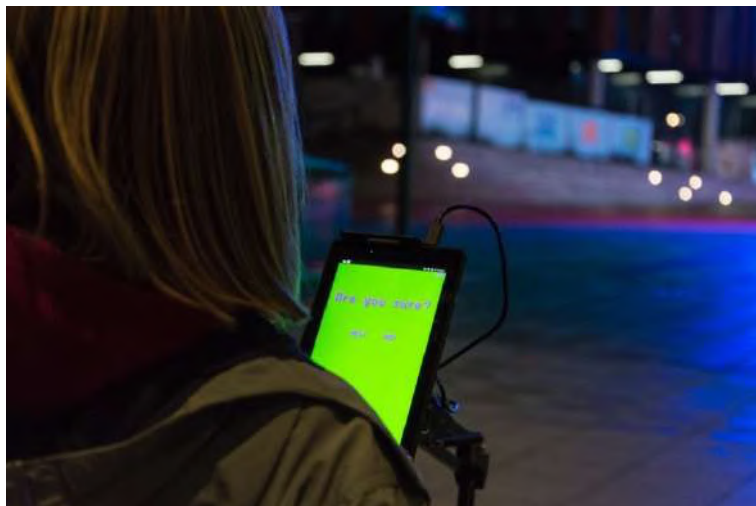


Fig. 03. Marco Amedani, *Space Invaders*, Light Move Festival di Łódź (Polonia), (2019). Foto: Marco Amedani

⁵ Trattasi di un computer a scheda singola sviluppato nel Regno Unito dalla Raspberry PI Foundation.

L'ingegnere informatico Fredell sviluppa un codice informatico che permette alla pagina web di elaborare le informazioni ricevute dagli utenti posizionati in Piazza che utilizzano i *tablet*. Le informazioni poi, vengono trasformate in segnale *DMX* per essere inviate successivamente, ai fari colorati. Durante i tre giorni del festival più di cinquemila persone hanno inviato il proprio colore modificando l'ambiente della Piazza e partecipando così, collettivamente alla creazione dell'opera.

Amedani pensa di lasciare una traccia fisica che possa raccontare l'esperienza vissuta: viene così, creato un file che raccoglie sotto forma di codice testuale, tutti i colori inviati dagli utenti; l'artista crea in questo modo, una "memoria colorata" dell'evento. Il concetto di globalità e la volontà di creazione di una comunità unita, porta alla nascita del progetto *CollectColorsWithMe*⁶. Si tratta di un raccoglitore digitale dei *records* di colori, o possiamo già dire, di "abbracci", inviati dagli utenti: nasce così, *CollectColorsWithMe* (dicembre 2019), in occasione della partecipazione alla prima edizione di *Lumina*, progetto pilota ideato e voluto dal Comune di Brescia. L'obiettivo è creare una nuova occasione di dialogo tra il sistema dell'arte contemporanea e il grande pubblico durante il periodo natalizio, collocandosi all'interno di più ampio percorso di apertura al contemporaneo che nell'ultimo quindicennio sta coinvolgendo la città di Brescia. Per la *kermesse* bresciana Amedani lavora a stretto contatto con il luogo che avrebbe ospitato l'evento il Carmine, un quartiere vivace e intensamente multiculturale che permette numerose occasioni di incontro. Amedani realizza per l'occasione, l'opera *Hug*, che viene posizionata davanti alla scuola elementare Calini. *Hug* è la continuazione della ricerca e delle riflessioni dell'artista che avevano preso forma solamente qualche mese prima, grazie alla partecipazione al *Light Move Festival* di Łódź.

L'installazione *Hug*, una struttura di metallo composta da 9 pannelli di lamiera forata posizionati a semicerchio, si accende grazie ai 9 corpi illuminanti *RGB*⁷ che vengono

⁶ <https://www.collectcolorswith.me/> (consultato il 29/12/2020).

⁷ RGB è una sigla che come sempre arriva dall'inglese e sta per "Red Green Blue", ovvero "Rosso Verde Giallo". Questa sigla si riferisce alle tre tonalità di colori – rosso, verde e giallo – che puoi miscelare insieme per ottenerne altri! In altre parole, RGB è un modo di "descrivere" i colori. Tecnicamente parlando i televisori, i monitor per computer ed in generale i display a colori usano questo tipo di "miscelatura" per ottenere i vari colori che possono essere visualizzati in <http://www.wikibit.it/r/cosa-significa-rgb-1081/>

controllati da segnale *DMX*⁸, ricalcando il sistema sviluppato per l'opera *Space Invaders*. Scompaiono in questa occasione i *tablet*, in quanto la durata del festival non permette di lasciare incustoditi i *device* tecnologici. Amedani decide di far utilizzare agli utenti il proprio *smartphone*. Inquadrando il *qr code* presente sull'opera, l'utente accede alla pagina web dove, tramite con il *color picker*, può selezionare il colore da inviare per essere inserito all'interno dell'opera. Le sequenze di colori vengono poi memorizzate e inviate all'opera che si accende pulsante illuminandosi (Fig. 04).



Fig. 04. Marco Amedani, *Hug*, Lumina, Carme (2019). Foto: Marco Amedani

Con *Hug*, l'artista introduce il tema dell'abbraccio di luce:

Una volta selezionato il colore lo vedremo coprire lentamente tutta la struttura, andando a sovrapporsi ai colori attuali; campita tutta la superficie in questo grosso abbraccio di Luce uniforme, la superficie andrà a sfumare nuovamente, lasciando il colore selezionato nel pannello centrale della struttura, spostando i colori precedenti verso l'esterno⁹.

Hug offre al visitatore l'esperienza di riflettere le dinamiche delle relazioni interpersonali.

L'installazione:

⁸ Digital Multiplex (DMX) è un protocollo nato nell'industria degli eventi e nel teatro per controllare i dispositivi di illuminazione.

⁹ M. Amedani, scheda dell'opera presente in <https://www.collectcolorswith.me/>

ci accompagna all'interno di questo ambiente mostrandoci le Luci degli altri e chiedendoci di rispettarle. Data la natura stessa della Luce a grazie anche alla forma dell'installazione, un arco di cerchio che crea un punto focale al centro della stessa, potremo osservare come le singole identità dei colori vengano mantenute intatte all'interno dei singoli pannelli, ma anche come queste cromie vadano a sfumarsi l'una con l'altra in modo naturale una volta lasciata la struttura stessa¹⁰.

Hug è anche l'occasione per instaurare all'interno della poetica artistica il pensiero, seppur che ancora primordiale, di una comunità globale che si possa radunare intorno all'opera. Si osserva con chiarezza il passaggio fondamentale, che lo porterà poi, allo sviluppo del progetto al centro di questo testo e della tematica collegata: da locale a globale. La presenza e l'utilizzo di supporti posizionati all'interno della Piazza *Fabryczna Railway Station* non permetteva l'utilizzo dell'installazione da remoto: in quel caso la presenza fisica dell'utente in Piazza era fondamentale. Con *Hug* avviene invece, un passaggio di scala e l'installazione è utilizzabile anche da remoto: da qualsiasi parte del mondo si collegasse allo *short link*, l'utente poteva inviare il suo abbraccio, che avrebbe poi, preso forma in modo visibile nella città di Brescia. La globalità e la creazione di una comunità unita porta alla nascita del progetto *CollectColorsWithMe*.

La volontà dell'artista era quella di rendere disponibile la selezione di colori inviati dagli utenti, valorizzandoli e creando un *data record* accessibile: l'artista attiva un *crowdfunding*, una raccolta fondi online, per lo sviluppo di un sito internet che potesse restituire in maniera grafica, sotto forma di *timeline*, lo "storico" degli invii, raccolto nei giorni di esposizione. Le possibilità di sviluppo e di ricerca su questi dati sono molteplici, come anche le possibilità per riproporli agli utenti in forma visuale. Come ricompensa del *crowdfunding* vengono ideate le prime installazioni che vengono definite *domestiche*: per la prima volta i colori degli utenti possono entrare nelle abitazioni private rendendole vive e connesse. Il progetto di *crowdfunding* purtroppo, non riesce a decollare per mancanza di fondi sufficienti, ma in maniera naturale continua ad essere oggetto di riflessioni da parte dell'artista. Lo *short link* che permetteva di inviare gli abbracci all'installazione *Hug*, viene condiviso con la cerchia di amici e conoscenti durante il periodo natalizio; questa azione fa sì che i colori inviati all'installazione non siano più

¹⁰ M. Amedani, scheda dell'opera presente in <https://www.collectcolorswith.me/>

necessariamente di utenti presenti nelle vicinanze - *local user* - ma possano essere frutto di una selezione di colori di persone dislocate geograficamente ovunque - *global user* -.

HugForUs

La drammatica situazione italiana del primo *lockdown* che ha stravolto le vite di tutti noi, ha aumentato la voglia dell'artista di agire per trovare un metodo che potesse diventare di supporto emotivo universale. Ogni sera, dal 7 marzo 2020, utilizzando le pagine *Facebook* personali e quelle di *CollectColorsWithMe*, veniva avviata una diretta *streaming* che invitava gli utenti a inviare i propri abbracci: era un modo simbolico per stare più vicini e avere un "abbraccio virtuale". Ecco che viene mostrata agli spettatori l'opera *O'Hue*¹¹ e una grafica composta da bande colorate. L'utente che inviava il colore poteva poi, vederlo trasmesso in diretta. Nasce così una nuova versione dell'opera: *HugForUs*.

Durante le prime settimane del *lockdown* di marzo l'artista inizia a contattare e a ricercare una serie di figure professionali che attivandosi in maniera volontaria, potessero aiutarlo nello sviluppo. L'idea era di creare la possibilità di stare vicini e scambiarsi abbracci attraverso il colore e la luce, mezzi che per l'artista sono comunicativi e che «ci rendono parte di una comunità che si sta scoprendo molto più grande di quello che fino ad oggi si credeva»¹². Amedani in un suo primo scritto sul progetto scriveva:

La pandemia sta toccando tutti, nessuno escluso. Paradossalmente, le distanze sociali imposte per limitare i contagi ci mostrano come siamo tutti fatti della stessa materia, fragili allo stesso modo di fronte alla malattia e alla morte. È una lotta che ci avvicina tutti. Nessuno escluso. È un momento delicato, di lacrime silenziose, di urla sommesse. Tutti perderanno o hanno già perso qualcuno di caro, senza poterlo abbracciare, senza poterlo piangere insieme ai suoi affetti. Ci ritroviamo tutti con sentimenti comuni, in tutto il mondo, a prescindere dalla lingua e dalla cultura. Le parole sono troppo rumorose molto spesso. Poco delicate e difficili da interpretare in questo momento. Hanno suoni diversi in base allo stato in cui vengono dette, accezioni particolari che sfuggono, significati non immediati. Difficilmente la lingua può essere un mezzo per unire tutto il mondo in questo momento. *HugForUs* nasce con l'intento di poter stare vicini e scambiarsi abbracci attraverso il Colore e la Luce. Non ci sono sovrastrutture che possano modificare il significato di questi due mezzi comunicativi. Sono

¹¹ Opera poi selezionata per la mostra GestoZero. Istantanee 2020. <https://www.acme-artlab.com/progetti/gestozero/> (consultato il 29/12/2020).

¹² Primi scritti sul progetto *HugForUs* di Marco Amedani.

immediati. ... Stanno crollando i confini, la politica fatica a gestire i rapporti in questa confusione mondiale. Nonostante questo noi possiamo decidere di stare più vicini¹³.

Il suo obiettivo era la realizzazione e lo sviluppo di una *web app*, la quale si trasformerà successivamente in *app* disponibile sugli store *Google Play* e *App Store* (Fig. 05).



Fig. 05. App *HugForUs*, (2020)
Foto: Marco Amedani

La figura dello sviluppatore Keun Kindred che si unisce al team di lavoro, permette la creazione di un *software* che elaborerà i colori degli utenti in segnali digitali da usare per installazioni, come video-proiezioni o impiegando corpi illuminanti. Il *software* potrà essere installato su un *personal computer* dagli interessati a partecipare all'iniziativa, attivando poi, una diretta *streaming* usando i sistemi già esistenti per condividerla, come per esempio su *Facebook* o *YouTube*.

HugForUs viene lanciato ufficialmente il 24 aprile 2020, giorno in cui viene rilasciata la *web app* e una prima versione beta dell'app che ricalcava il metodo già utilizzato in Polonia. Collegandosi al sito dell'iniziativa¹⁴ si poteva inviare il proprio abbraccio. Su *YouTube* veniva trasmessa ogni sera una diretta in maniera tale da permettere all'abbraccio mondiale di arrivare in ogni casa. L'invito era quello di riprodurre le bande colorate su un qualsiasi dispositivo, cellulare, *tablet*, TV o video in modo da poter colorare il mondo con questo abbraccio anche dalla finestra¹⁵. Chiunque poteva condividere e ricevere abbracci luminosi utilizzando il segnale¹⁶. In un momento in cui in Italia campeggiavano tricolori luminosi come lotta alla resistenza e simbolo dello slogan "Andrà tutto bene", Amedani creava un nuovo metodo dal poten-

¹³ Vedi nota 9.

¹⁴ www.hugforus.com/abbraccia (consultato il 29/12/2020).

¹⁵ Ricordo l'operazione attivata durante il lockdown di marzo dei *Proiezionisti Anonimi*.

¹⁶ A seconda delle strumentazioni a disposizione dell'utente avanzato, come per esempio Service Audio Luci, era stata data la possibilità di poter scaricare un software da installare sul proprio pc o di utilizzare dispositivi come *Raspberry* o *Arduino* o altri *hardware* che potessero inviare il segnale *DMX* o *Artnet* (era comunque necessario essere in possesso di nodo *Artnet* o programmi per *Vj* come *Resolume*, *Arkaos*, *Jinkx*) per poter sfruttare il segnale e realizzare installazioni.

ziale universale: un progetto collettivo di educazione emotiva adatto ad un *target* di vasta scala era appena nato.

La micro e macro scala di *HugForUs*

La possibilità di modellare *HugForUs*, da *micro* a *macro* scala permette all'autore di essere adattato ai più svariati progetti di esposizione. È il caso della mostra *GestoZero. Istantanee 2020*¹⁷ e la proiezione in occasione dell'ultimo *Festival della Scienza* di Genova (2020).

L'obiettivo della mostra era quello di unire gli artisti delle città più colpite durante la prima emergenza sanitaria Covid-19: Bergamo, Brescia e Cremona. In mostra i curatori volevano esporre opere che fossero state realizzate durante il periodo del *lockdown*, opere che fossero, in qualche modo, simbolo di rinascita e di ripartenza dopo la tragedia come specchio e racconto della comunità colpita (Fig. 06).



Fig. 06. *O'Hue, GestoZero, Museo del Violino, Cremona (2020)*. Foto: Federica Scolari

Viene selezionata *O'Hue*, cerchio di luce pulsante, simbolo delle prime dirette streaming di *Facebook*. *O'Hue* si può definire una delle prime installazioni domestiche realizzate: è un cerchio dal diametro di 65 cm composto da una striscia LED digitale composta da

¹⁷ La mostra è un progetto itinerante nato da un'idea dell'artista Maurizio Donzelli e a cura di Matteo Galbiati insieme a *ACME Art Lab*, gruppo curatoriale composto da Alessia Belotti, Melania Raimondi e Camilla Remondina.

116 pixel su profilato nero curvato a mano che accolgono gli abbracci inviati grazie all'app *HugForUs* degli ultimi 8 utenti. L'opera si connette all'*hardware* progettato grazie a un *router LTE* che crea una rete internet. Ecco il significato dalle parole dell'artista: «Empatia. I confini sono crollati, tra le persone, tra le comunità, tra gli Stati. Il futuro non potrà che basarsi su nuovi valori che siano totalmente svincolati da un passato che ha portato a questo presente, dove la rincorsa del singolo prevale sul tragitto comune»¹⁸.

Il passo successivo è stata la partecipazione al *Festival della Scienza* di Genova. L'operazione, curata dal punto di vista logistico e tecnico dalla *light designer* Liliana Iadaluca, ha permesso all'opera di essere presente durante i 10 giorni del festival sulla facciata di Palazzo Ducale¹⁹. Per l'occasione sono stati perfezionati alcuni applicativi tecnici; sono stati utilizzati 16 proiettori RGB con un angolo di apertura di 30° posizionati sulla balconata dell'edificio che si affaccia di fronte a Palazzo Ducale, sottolineando alcuni elementi architettonici della facciata, delineando in modo netto delle zone di colore per poi andare a sfumare sul plafone soprastante e a terra, nei pressi della facciata, in nuove sfumature (Fig. 07).



Fig. 07. *HugForUs* per il Festival della Scienza, Genova (2020). Foto: Marco Amedani

¹⁸ Riflessione dell'artista sulla operazione di *GestoZero*. *Istantanee 2020*.

¹⁹ Si ringrazia lo sponsor *Axpo Italia*.

La rete internet è stata stabilita utilizzando un router LTE necessario a fornire la connessione per accedere alla coda di colori *HugForUs*. I 16 proiettori erano comandati via *DMX* tramite un nodo *Artnet*, grazie al segnale generato dalla scheda sviluppata da Keun Kindred. In contemporanea, i colori degli abbracci degli utenti arrivavano in quattro città in contemporanea, e potevano essere osservati sulla facciata genovese, a Cremona grazie a *O'Hue* (esposta in quel periodo al Museo del Violino), a Brescia (sull'installazione domestica *Line of Us*) e a Udine. In quei giorni che precedevano il secondo *lockdown* italiano, sono stati raccolti 4452 colori. Il gioco di luci, creato dal ritmo dei colori inviati da ogni parte del mondo, sulla facciata di Palazzo Ducale, ci mostra come rimaniamo affascinati dal potere seduttivo della tecnologia e del farne parte. L'alienazione dell'utente viene scardinata dalla volontà di conoscenza e dalla possibilità di relazionarsi con l'opera in totale libertà, facendola così mutare. I colori inviati diventano simbolo della sua presenza ignota all'interno del mondo. I segnali, colori proiettati e resi luce, contribuiscono alla comprensione della storia generando atmosfere avvolgenti e sempre personali, relazionandosi in maniera responsabile con l'abbraccio precedente. Colonne di luce policrome, segni colorati dall'andamento ritmico e narrativo di grande effetto, modificano ancora una volta la nostra percezione dello spazio in un ritmo dolce e cadenzato dalla volontà dell'utente. I fasci luminosi colorati pulsano ri-configurandosi ad ogni input inviato. Chiunque può ridipingere la facciata di Palazzo Ducale a Genova o aggiungere un pixel alle installazioni domestiche.

Le installazioni pubbliche acquisiscono componenti diaristiche del momento vissuto, trasformando l'attimo in teatralità di gruppo, creando "un'estetica democratica", improntata a un principio di equità distributiva.

Progetto di social lighting

Il progetto *HugForUs* si inserisce all'interno della corrente di *social lighting* la quale pone attenzione sull'impatto sociale che la luce ha all'interno di una comunità che vive gli spazi urbani. Fondamentale diviene ancora una volta la progettazione partecipata degli spazi cittadini comuni, dove la collaborazione della comunità permette la realizzazione di importanti riqualificazioni dello strato urbano. L'esempio primo è proprio

l'intervento di *light art* che l'artista ha compiuto a Łódź per la nona edizione del *Light Move Festival* organizzato dalla *Fondazione Lux Pro Monumentis* nell'autunno del 2019.

Con un intervento di *social lighting*, l'artista ha alterato l'illuminazione della piazza *Fabryczna Railway Station*. L'installazione *Space Invader*, trasformava totalmente l'ambiente invadendo di luce colorata lo spazio. Secondo Amedani «Lo spazio ci circonda e ci rappresenta, siamo noi. Possiamo farlo nostro per qualche minuto, modificandolo per renderlo esattamente come lo vogliamo, colorandolo con i nostri pensieri»²⁰; definisce poi lo spazio come una tela bianca uniforme che si prestava all'illuminazione policromatica.

Mappature sociologiche

Amedani con *HugForUs* esplora forme di socializzazione creando mappature sociologiche caratterizzate dalla trasformazione, reinventando il modo di comunicare contemporaneo. Il progetto innesca un processo attivo, che passa da individuale a collettivo in una continua evoluzione semantica ed estetica, estendendo le capacità del soggetto-utente rendendolo da consumatore passivo a attore attivo, volto a portare cambiamenti e affermando la sua identità geografica e culturale.

L'attività artistica di Amedani evolve fino a porre le basi di un'idea dell'arte sempre più basata sull'esperienza e sempre meno sull'oggetto, favorendo installazioni sempre più lineari e sviluppate dal punto di vista tecnologico. L'uso di un *medium* che rimane tradizionale e che al tempo stesso si evolve, cioè la luce ora sposta l'attenzione sullo spettatore e sulle interrelazioni che si sviluppano.

Un *mix* tra *software art*, arte attiva e partecipativa che permette di esprimersi tramite messaggi trasformando il *medium* in un soggetto parlante neutrale. *HugForUs* si radica per portare all'evidenza alcuni aspetti che stanno diventando elementi centrali della comunicazione, società e cultura. L'intervento dell'artista diventa visibile mostrando l'animo e il sentimento proveniente dall'utente. I colori di luce sono simbolo della collettività, un lavoro di ricerca sulla memoria del presente collegata al vissuto personale di ognuno di noi, una memoria diversa ma al tempo stesso precisa; osservare attraverso di essa gli permette di arrivare a guardare dentro sé e di diventare la voce narrante fuori campo.

²⁰ Dall'*application* per il *Light Move Festival 2019*.

Valenze relazionali che lasciano trasparire hanno lo scopo di raccontare i rapporti psicologici, sociali e relazionali che ci uniscono e che ci rendono fruitori e al tempo stesso partecipi nella creazione dell'opera. Una poetica quella di Amedani, che non ha la volontà di descrivere il mondo dal punto di vista personale dell'artista, ma è volta a fornirci un'immagine di un mondo ridotto a un sistema sempre più complesso che tenga traccia delle immagini permeate del mondo.

Aristotele aveva scritto che «È impossibile pensare senza immagini [...]. La memoria anche quella degli intelligibili, non esiste senza immagine», Amedani scandendo la progressiva trasformazione del mondo in immagine riesce a mettere in risalto gli infiniti sguardi nell'impossibilità di una sola visione del mondo. Le immagini prodotte sono semplici e di forte valenza relazionale che di fronte all'enorme produzione di prodotti culturali, artistici mirano a lasciare emergere l'essenza. Il progetto pone l'attenzione verso l'essenza del gesto che diventa opera. «La luce non è tanto qualcosa che rivela, quanto è essa stessa la rivelazione»²¹: proprio grazie ad essa Amedani compie la magia.

Il progetto innesca un processo attivo che passa da individuale a collettivo in una continua evoluzione semantica ed estetica, estendendo le capacità del soggetto-utente. Superamento dell'identificativo oggetto-arte tramite azioni pubbliche che sfruttano le piattaforme online. L'operazione si definisce, utilizzando le parole di Giacomo Verde, opera di relazione tra persone. Amedani è stato in grado di attivare contesti creativi che permettono i vari processi di relazione.

Il progetto non solo permette all'artista di comunicarsi ma innesca un processo di auto comunicazione di terzi non dipendente più dall'artista stesso. *CollectColorsWithMe* e poi *Space Invader* sono il punto di partenza per la messa a punto di una serie di azioni e installazioni che permettono una fruizione dell'opera a livello mondiale.

La creazione di un archivio di memoria, un *data colours*, è l'archetipo, la partenza per una mappatura del tempo che stiamo vivendo. Dati numerici, database statistici permettono una molteplicità di visioni e punti di vista che si sommano anche grazie delle interazioni del pubblico e tramite l'uso dei social media. Gli strumenti creati e il loro im-

²¹ «*Light is not so much something that reveals, as it is itself the revelation*», frase di James Turrell in *Mapping Spaces* (New York, 1987).

piego e la successiva analisi dei dati permettono una visione oggettiva delle relazioni e dei meccanismi sociali insiti in esse (Fig. 08).



Fig. 08. Colori inviati durante i giorni del Festival della Scienza (2020). Foto: Keun Kindred.

Amedani, come un narratore privilegiato e raccolto mette a nudo il *patchwork* inedito dell'antropologia umana e culturale nel quale vengono mostrati desideri, illusioni e sconfitte. Interprete di una nuova generazione che sta perdendo l'identità culturale, caratteristica della decadenza sociale e culturale del mondo occidentale la quale necessita di mantenere una memoria collettiva che gli permetta un riconoscimento. Il colore può essere visto come un

elemento diretto e visibile, elemento di narrazione silenziosa che mette a nudo come un gioco fatto di rimandi di elementi eterei, ricordi delle volte nostalgici della nostra memoria. È quindi un elemento semplice che permette di creare una sensazione di *pathos* profondo.

I cinque livelli di interattività

Mostrerete il flusso degli eventi e anche il corso del vostro lavoro, consentendo allo spettatore di sperimentare a molti livelli²².

Analizzando il progetto dal punto di vista interattivo si può notare come esso abbia differenti livelli di lettura e di utilizzo da parte dell'utente medio, di sviluppatori o artisti. Fin dalla nascita del progetto *CollectColorsWithMe* e il suo sviluppo poi in *HugForUs*, l'artista pone l'attenzione sulle varie possibilità di interazione che l'utente poteva compiere durante e dopo il suo utilizzo. Seguendo la riflessione che Giacomo Verde fa all'interno del testo *Le arti multimediali digitali*²³ possiamo individuare in *HugForUs* i 5 livelli dell'interattività che l'artista descrive.

Il primo livello si rifà al cosiddetto "clicca e vai" che si incontra all'interno dell'app con la sola possibilità di scegliere e inviare un colore/abbraccio. Qui, l'utente, proprio

²² J. Berger, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 69

²³ A. Monteverdi, A. Balzola, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004.

come scrive lo stesso Verde, non ha la possibilità immediata di sapere cosa succederà dopo. All'apertura dell'applicazione, l'utente, dopo aver osservato i colori inviati in precedenza, potrà decidere di creare una palette di colori personale continuando ad inviare abbracci, ed ecco che si manifesta il secondo livello di interattività. Il terzo livello lo troviamo nel momento in cui l'utente inizia a creare un vero e proprio dialogo con altri utenti rispondendo ai colori ricevuti sul proprio smartphone o sulle installazioni di luce selezionandone altri. L'artista racconta che durante il solitario periodo di *lockdown* gli capitava di iniziare dialoghi speciali fatti di colore con sconosciuti che inviavano il proprio abbraccio. Il quarto stadio «viene realizzato dal mixare tutti quegli strumenti che permettono di creare una propria espressione o ospitare quella di altri»²⁴ si ha con la condizione e la creazione collettiva di immagini. La possibilità di utilizzare il segnale inviato da parte degli utenti e quindi i colori degli abbracci trasmessi porta il livello di interattività al quinto e ultimo stadio. Il progetto si può quindi definire opensource. È possibile, per chi lo richiede, utilizzare i dati raccolti per creare nuovi modi di comunicare.

L'azione artistica di *HugForUs* vuole produrre

un'arte che non si unicamente frutto dell'operato di un singolo genio, ma che sia possibilità di intervenire personalmente e collettivamente nella creazione di un prodotto artistico che diventi un processo impermanente, fluttuante e contaminabile da chiunque voglia prendervi parte²⁵.

Lo sviluppo di un *software* permette all'artista di controllare e aumentare o diminuire le variabili che consentono alle installazioni di essere adattabili su micro o macro scala. Le opere possono assumere forme molto diverse, passando dallo schermo alla proiezione murale all'installazione in base alla necessità al luogo e al tempo. Va da sé che la trasformazione urbana rientra all'interno della politica attiva dell'artista con opere di grande impatto visuale e sociale. Tali opere sono interventi urbani atti a caratterizzare ed evidenziare la situazione antropologica e culturale del nostro tempo. Elementi fondamentali sono: la partecipazione, la coesistenza e la convivenza all'interno di un'ottica di estetica relazionale.

²⁴ A. Monteverdi, A. Balzola, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004.

²⁵ T. Bazzichelli, *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, in *La critica.net*, 7 luglio 2001, Web, <http://www.lacritica.net/bazzichelli2.htm> (consultato il 29/12/2020)

HugForUs: opera di relazione tra persone

L'operazione che *HugForUs* sta compiendo, si può definire, utilizzando le parole di Giacomo Verde, «opera di relazione tra persone»²⁶. Amedani è stato in grado di attivare contesti creativi che permettessero l'attivazione di processi di relazione. Sono azioni pubbliche che superano l'identificativo oggetto-arte sfruttando la piattaforma *online*. La decisione di utilizzare strumenti accessibili da chiunque nel web e utilizzabili dalla massa, in un'epoca di riproducibilità artistica e tecnologica, permette al progetto di prendere una piega sociale e universale ancora maggiore.

Amedani all'interno del suo percorso artistico è riuscito, citando Ilaria Bignotti, a uscire dall' «antro-caverna-guscio»²⁷, metafora del mito platonico della Caverna, luogo d'origine intimo e privato, morfologia del suo spazio individuale nel quale riusciva, a volte con fatica, ad agire ed esprimersi. Non è più l'individuo isolato dalla comunità e senza dialogo con l'esterno ad essere il protagonista ma bensì l'individuo all'interno di una di una società. Amedani diventa l'osservatore di un pubblico «liberamente guidato», come l'autore ama definire il vero protagonista di questa esperienza, e chiamato a stabilire il mutare dell'opera-ambiente.

Riferimenti bibliografici

T. Bazzichelli, *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, La critica.net, web, 7 luglio 2001 <http://www.lacritica.net/bazzichelli2.htm> (consultato il 29/12/2020)

J. Berger, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

I. Bignotti, *Dall'opera all'environment alla città di luce, Lighting now! cultura e riflessioni sull'illuminazione contemporanea*, http://www.lightingnow.net/index.php?option=com_content&task=view&id=83 (consultato il 29/12/2020)

L. Iadaluca, *Gli abbracci per il mondo di Marco Amedani*, in «Luce», n. 334, 2020

L. Iadaluca, *Light painting art*, in «Light & Design», aprile 2017

²⁶ Intervista di Lello Voce a Giacomo Verde in «Kult» n.11, 2000, p. 34.

²⁷ I. Bignotti, *Dall'opera all'environment alla città di luce*, in «Lighting now! cultura e riflessioni sull'illuminazione contemporanea», http://www.lightingnow.net/index.php?option=com_content&task=view&id=83 (consultato il 29/12/2020)

A. Monteverdi, A. Balzola, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004.

A. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino, Roma 2020

M. Pasquinelli (a cura), *Media Activism Strategie e pratiche della comunicazione indipendente, Mappa internazionale e manuale d'uso*, DeriveApprodi, Roma 2002.

G. Verde, *Il videoteatro*, Comunicazione teatrale, LABA, Brescia, 2007.

Sitografia

www.hugforus.com (consultato il 29/12/2020)

www.collectcolorswith.me (consultato il 29/12/2020)

www.marcoamedani.com (consultato il 29/12/2020)

www.carmebrescia.it (consultato il 29/12/2020)

http://www.lightingnow.net/index.php?option=com_content&task=view&id=83 (consultato il 29/12/2020)

Biografia dell'autore/ Author's Biography

Federica Scolari è curatrice indipendente specializzata in light art ed è collaboratrice alla comunicazione di progetti artistici. Fondatrice e Responsabile della programmazione artistica di C.AR.M.E. - Centro arti multiculturali etnosociali nato per rispondere a due necessità principali: valorizzare il luogo - una ex chiesa in pieno centro città; utilizzare l'edificio come epicentro dove cittadini e artisti si riuniscono per partecipare attivamente alle attività sociali e culturali.

Cofondatrice di *Team Cäef* che ha organizzato dal 2015 al 2017 *l'opencall Chunk* dedicato ad artisti under 35. Ha pubblicato per Eventualmente Edizioni *Il ponte magico*, racconto per bambini ispirato all'opera di Christo *The Floating Piers*. Laureata in Comunicazione e didattica dell'arte e Didattica dell'arte per i musei presso l'Accademia SantaGiulia di Brescia.

Federica Scolari is an independent curator specialized in light art and collaborator to the communication of artistic projects. Founder and artistic director of C.AR.M.E. - Centro arti multiculturali etnosociali born to respond to two main necessities: to valorize the location - an ex church in the middle of city center; to use the building as an epicenter where citizens and artists gather together to actively take part of social and cultural activities.

Co-founder of *Team Cäef* that organized from 2015 to 2017 the *opencall Chunk* dedicated to artists under 35. She has published for Eventualmente Edizioni *Il ponte magico*, a story for children inspired by Christo's work *The Floating Piers*. Graduated in Communication and Didactics of Art and Didactics of Art for Museums at Accademia SantaGiulia in Brescia.

Articolo sottoposto a double-blind peer review

Sezione VIII

Formazione e nuovi media

Per un'est-etica del futuro sostenibile

Una tecno-cultura dell'arte per il cambiamento, tra formazione e ricerca scientifica

Andrea Balzola

Accademia di Belle Arti di Torino

Abstract

Il tema del futuro sostenibile è indissolubilmente legato a quello dei diritti umani e ambientali, le istituzioni formative, di ogni ordine e grado, devono contribuire a sviluppare nelle giovani generazioni una reale e attiva consapevolezza di tali diritti. Per far questo è necessario innovare radicalmente i modelli educativi, integrando i media digitali all'interno di una nuova filosofia e arte dell'educazione e non in una prospettiva puramente tecnocratica, come quella che rischia di affermarsi con l'applicazione della didattica a distanza senza una vera riforma del sistema scolastico. Tale rinnovamento non può prescindere da un cambiamento più generale del paradigma antropocentrico che da millenni considera la natura al servizio dell'uomo, come se questi ne fosse l'unico padrone. L'arte sempre più sinestetica, interattiva e relazionale, si assume oggi la responsabilità etica di immaginare, stimolare, provocare il pensiero critico e di diventare motore attivo di questi cambiamenti necessari, urgenti, irrimandabili.

Parole chiave

Futuro sostenibile; educazione; antropocentrismo; arte sinestetica interattiva, relazionale.

Il tema del futuro sostenibile è indissolubilmente legato a quello dei diritti umani e ambientali, le istituzioni formative, di ogni ordine e grado, devono contribuire a sviluppare nelle giovani generazioni una reale consapevolezza di tali diritti. Occorre far capire che se conquistare i diritti richiede molto tempo, sofferenza e il sacrificio di vite umane, perderli è viceversa molto facile, può accadere senza quasi accorgersene. L'epoca geologica attuale, definita dal biologo Stoermer come "Antropocene", è giunta a un punto critico senza precedenti storici, e secondo il parere pressoché unanime degli scienziati (purtroppo ignorato o sminuito da molti governi) rischia di diventare entro pochi decenni un punto di non ritorno. In troppi non si rendono ancora conto che conflitti, sfruttamento indiscriminato delle risorse e devastazione ecologica sono strettamente connessi fra loro, provocando gli squilibri che portano all'aumento della povertà e alle migrazioni di massa, effetto e non causa di pericolo sociale.

Leroi-Gourhan, illustre paleontologo e precursore di un approccio olistico agli studi antropologici e scientifici, già mezzo secolo fa ammoniva che per riassorbire l'impatto degli interventi umani sulla terra le politiche di sfruttamento e consumo ambientale avrebbero dovuto essere programmate nell'arco di migliaia di anni e non invece, com'è accaduto e tuttora accade, in termini di decenni. L'Onu, con l'approvazione dell'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile, ha dato un segnale simbolico importante e necessario, ma che rischia di restare lettera morta e mera utopia se non è sostenuto da un lavoro quotidiano nelle istituzioni e nella società civile.

Di fronte a questa montagna, cosa può fare il topolino dell'arte e della formazione artistica?

Le ricerche recenti della bio-arte e del movimento post-umano, che si sono intrecciate con gli studi più innovativi della neurobotanica e della zooantropologia, hanno rivelato come l'arte possa assumere un ruolo simbolico, ma anche concreto, per risensibilizzare la relazione tra l'uomo e l'ecosistema. Le arti, da quelle visive a quelle audiovisive e digitali, hanno spesso avuto la capacità di trasformare le intuizioni filosofiche e scientifi-

che in linguaggi e temi espressivi capaci di coinvolgere emotivamente e far riflettere anche il grande pubblico e non solo gli addetti ai lavori. L'arte è una comunicazione simbolica che elabora creativamente la realtà, operando un'integrazione tra mondo conscio e inconscio, tra archetipo e prototipo. Quindi può agire, come gli studi psicoanalitici e psicosintetici hanno segnalato, a un livello profondo della coscienza e dell'immaginario collettivi. In particolare, nella formazione artistica questo obiettivo può essere perseguito attraverso tre strade principali:

1. un superamento della prospettiva antropocentrica;
2. un orientamento etico e culturale dell'innovazione tecnologica;
3. un passaggio dall'insegnamento nozionistico, parcellizzato e omologante, all'apprendimento creativo, interdisciplinare e divergente.

Cambiamento dei paradigmi antropocentrici

Non è possibile invertire, correggere, modificare la rotta che sta portando al disastro globale, ambientale e sociale, se non partendo da un riconoscimento e da un rispetto consapevoli del valore della differenza, sia tra gli esseri umani, sia nei confronti del mondo animale, vegetale e anche minerale/geologico. Per questo le intuizioni artistiche, le ricerche scientifiche e il dibattito filosofico degli ultimi decenni invitano a superare l'antropocentrismo e la presunta gerarchia biologica in cui l'uomo ha deciso, tramite superati dogmi religiosi e scientifici, di porsi al vertice in modo arrogante e distruttivo, interpretando e giudicando la natura e l'altro da noi esclusivamente in base ai nostri parametri di specie apparentemente dominante¹. Oggi la ricerca scientifica ha aperto prospettive rivoluzionarie non solo nell'ambito nell'esplorazione del dna umano e animale e della biologia molecolare, ma anche nello studio dell'intelligenza e della comunicazione animali² e vegetali. Uno dei campi più sorprendenti e pieni di potenzialità è la neurobotanica, di cui l'italiano Stefano Mancuso è tra i pionieri con il suo lavoro all'Università di Firenze e con i suoi rivo-

¹ L. Caffo, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino 2017.

² Vedi i testi pionieristici di Henry S. Salt sui Diritti degli animali, e le più recenti pubblicazioni zoantropologiche di Roberto Marchesini, tra cui uno studio sul teriomorfismo nell'arte: R. Marchesini, K. Andersen, *Animal Appeal*, Hybris, Bologna 2003; J. Ackerman, *Il genio degli uccelli*, La Nave di Teseo, Milano 2018.

luzionari libri divulgativi³. Già Darwin e il figlio Francis⁴ avevano colto l'esistenza di un'intelligenza vegetale paragonabile all'animale inferiore, ma gli strumenti attuali di rilevazione tecno-scientifica hanno dimostrato un'attività elettrica all'apice delle radici delle piante, paragonabile in qualche misura a un'attività cerebrale. Se i centri dell'intelligenza vegetale sono millimetrici e non compongono una massa unitaria pari all'organo del cervello umano e animale, ogni radice è però connessa alle altre all'interno di una Rete che evoca la struttura di Internet⁵. Come avevano intuito alcune civiltà antiche, cosiddette primitive, gli studi attuali sulle piante rivelano sensi simili ai nostri pur in assenza dei nostri organi, e dispongono inoltre di altri sensi diversi come ad esempio la capacità di individuare nel terreno gradienti chimici, elementi tossici, campi magnetici, etc, reagendo all'inquinamento mediante mutazioni o addirittura bonificandolo. Le ricerche più avanzate della fisica quantistica applicata al mondo vegetale stanno studiando il processo della fotosintesi per realizzare dei dispositivi in grado di sfruttare la luce per produrre energia pulita. Anche l'ambito degli *Animal Studies*, da più tempo praticato, continua a evolversi. Dennett parla di una possibile comparazione tra i capolavori dell'architettura e dell'arte come ad es. la Sagrada familia di Gaudì e i termitai, rilevando che nel caso umano si può parlare di "competenze con conoscenze", mentre nel caso di insetti e animali, ma in prospettiva anche dei robot e dell'intelligenza artificiale, si può parlare di "competenze senza conoscenze"⁶, bisogna però fare attenzione anche in questo caso a non valutare la conoscenza come qualcosa di univoco e di esclusivamente umano.

Innovazione tecnologica con un'attitudine etica e di progresso culturale

Ricordando la frase profetica di Pasolini che invitava a "non confondere lo sviluppo tecnologico con il progresso culturale", occorre essere consapevoli che nella società attuale dominata dai dispositivi⁷, l'innovazione tecnologica è prevalentemente pilotata dal mercato e dagli obiettivi militari, in misura minore dagli obiettivi scientifici, medici e sociali, e in mi-

³ S. Mancuso, A. Viola, *Verde brillante*, Giunti Editore, Firenze 2013; S. Mancuso, *Plant Revolution*, Giunti Editore, Firenze 2017.

⁴ C. Darwin, F. Darwin, *The Power of Movement on Plants*, 1880.

⁵ S. Mancuso, *op. cit.*, pp. 120-123.

⁶ D.C. Dennett, *Dai batteri a Bach. Come evolve la mente*, Raffaello Cortina editore, Milano 2018.

⁷ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

sura ancora minore dagli obiettivi culturali, educativi e artistici. Questi ultimi, invece, interagendo con le ricerche scientifiche e le emergenze sociali, sarebbero in grado di orientare in modo simbolico l'innovazione tecnologica, proponendo degli orizzonti di senso (nel duplice significato del termine: profondità e direzione) e non solo di applicazione automatica delle istruzioni in costante aggiornamento fornite dai produttori industriali di hardware e software. Occorre sostituire, come suggeriva il filosofo Panikkar, alla "tecnocrazia" una "tecno-cultura". Gli artisti da sempre sperimentano i materiali e le tecnologie, trasformando la tecnica in linguaggio - è successo con tutti i media - e creano scenari futuribili, che in una visione ottimistica, pessimistica o semplicemente realistica, disegnano un universo di possibilità sul quale l'uomo dovrebbe riflettere per modulare le sue azioni, invece di abbandonarsi semplicemente all'automatismo del consumo di massa, che porta con sé una progressiva anestizzazione sensoriale e mentale, con gravi ricadute di impatto psico-sociale e ambientale. Ripercorrendo la genealogia delle teorie della mente più recenti (Clark, Chalmers, Pritchard e altri), che sostengono una maggiore complessità ed estensione dei processi cognitivi, non più esclusivamente localizzabili in area cerebrale, ma in costante interazione con l'esperienza del corpo, dello spazio e dei dispositivi, la tecnologia non è più interpretabile come mero strumento artificiale, ma come un habitat della conoscenza coerente con la dimensione evolutiva umana⁸. In sostanza, risulterebbe infondata la dicotomia e l'opposizione tra mente "naturale" e tecnologia, in quanto la seconda non è altro che un'emanazione e un'estensione spontanea della prima. Questo non significa che debba essere enfatizzata, e nemmeno che debbano essere sottovalutati i rischi reali, a livello sociale e pedagogico, di abusi e distorsioni nel suo utilizzo, soprattutto in età formativa.

Cambiamento dei paradigmi educativi

La pratica di "educare all'arte", sempre più diffusa nelle istituzioni museali innovative e sempre più penalizzata nelle scuole e nelle istituzioni formative dell'obbligo, richiama un concetto più vasto, con il quale deve necessariamente confrontarsi: "l'arte di educare". Educare nel senso etimologico del termine significa: "estrarre, tirar fuori" i ta-

⁸ E. Gola, G. Piredda, *Natural Born Pedagogy. Approcci filosofici e sperimentali alla pedagogia digitale*, Guerini scientifica, Firenze 2016.

lenti e le potenzialità personali, al contrario del “metter dentro, inculcare” le nozioni, come accade nell’ordinaria prassi scolastica. Sarebbe ancora più preciso parlare di “arte di apprendere”, perché la chiave dell’evoluzione culturale e creativa consiste proprio nell’“imparare ad imparare”. Il dibattito attuale sulla necessità di un cambiamento radicale dei paradigmi educativi, reso ancora più urgente dalla rivoluzione dell’informatica e della connessione globale, enfatizza il ruolo centrale della creatività. Lo sostengono grandi filosofi come Morin e Serres, teorici del pensiero divergente come Ken Robinson⁹.

La creatività non solo intesa come priorità nel campo artistico, ma soprattutto come capacità di rispondere, in modo flessibile e innovativo, alla complessità di un mondo contemporaneo in costante mutamento; il pensiero divergente, inteso come riconoscimento dell’esistenza di diverse forme di intelligenza (vedi la teoria pedagogica delle intelligenze multiple di Gardner¹⁰) e della diversità individuale come valore e non come devianza che va negata e omologata. Valorizzare le differenze individuali, culturali, etniche, di genere significa anche educare alla consapevolezza dei diritti umani e ambientali, fondamento ineludibile di un futuro sostenibile. Non solo educazione all’arte quindi, ma arte di educare. Se l’intelligenza può essere definita come la capacità di trovare risposte valide e molteplici ai problemi, la creatività è lo strumento più abile per sviluppare questa capacità, perché comporta un’attitudine e un lavoro di ricerca, di esplorazione di diverse possibilità e l’intuizione di soluzioni originali, mai pensate prima.

L’esperienza creativa non deve però restare confinata nell’ambito ristretto della formazione artistica, ma dovrebbe permeare tutto il percorso dell’apprendimento, dalla scuola materna all’università, perché l’arte sviluppa in tutti i soggetti l’intelligenza e la sensibilità. Il modello di pensiero unico che s’impone nel mondo odierno dell’istruzione è quello logico-razionale, mentre tutte le abilità artistiche e creative, le facoltà intuitive, le sensibilità emotive e le esigenze del corpo sono svalutate, marginalizzate, quando non screditate o addirittura negate.

⁹ E. Morin, *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l’educazione*, Raffaello Cortina editore, Milano 2015; M. Serres, *Non è un mondo per vecchi. Perché i ragazzi rivoluzionano il sapere*, Bollati Boringhieri, Torino 2013; K. Robinson, L. Aronica, *Creative Schools. Revolutionizing Education from the Ground Up*, Allen Lane – Penguin Books 2015.

¹⁰ H. Gardner, *Sapere per comprendere*, Feltrinelli, Milano 1999.

L'apprendimento è un istinto necessario alla sopravvivenza e all'evoluzione, non ha bisogno della scuola per manifestarsi, ma la formazione può contribuire a stimolarlo, orientarlo e favorirlo, o al contrario può appiattirlo su modelli rigidi e stereotipati, spegnerne le motivazioni e svuotarne il senso. Ciò che nutre l'apprendimento è la ricerca, fondata sulla curiosità spontanea e giocosa, quella che caratterizza tutti i bambini prima della loro "istruzione forzata", e che gli artisti riescono a conservare e nutrire per tutta la vita. Lo sviluppo delle fondamentali capacità di relazione, ascolto e osservazione, dipende dalla possibilità di mettere le proprie abilità alla prova dell'esperienza, scambiandole empaticamente con gli altri. Occorre sperimentare il rifiuto delle soluzioni facili, banali e conformiste, elaborando forme che si oppongono alle formule, immaginando prototipi oltre la ripetizione di stereotipi, con il diritto di sbagliare per scoprire nuove strade.

Libertà di errare, nel duplice senso che la lingua italiana attribuisce a questo verbo: sbagliare e viaggiare, essere mobili e nomadi. Due modalità inibite nell'ordinaria esperienza scolastica, dove la paura di sbagliare e di uscire dagli schemi sono le più diffuse ossessioni dei bambini e degli adolescenti. I grandi riformatori dell'educazione interpretano la pedagogia come scienza sociale sperimentale, in permanente rielaborazione metodologica, trovando nella libera espressione individuale e nell'arte la chiave di volta per stabilire una relazione creativa tra campi formativi e realtà produttive.

Nella triangolazione dei termini formazione-ricerca-produzione è possibile rigenerare le radici dell'arte di apprendere. Gli artisti hanno sempre avuto la straordinaria capacità di convertire la tecnica in linguaggio appropriandosi dei nuovi materiali, delle invenzioni tecniche e di tutti i media che non erano nati con finalità artistiche e che nelle loro mani si sono rigenerati in linguaggi narrativi ed espressivi.

Oggi i nuovi media digitali rappresentano un veicolo molto efficace di omologazione e nello stesso tempo una straordinaria opportunità d'innovazione, ciò dipende dai livelli di consapevolezza e di competenza con i quali sono gestiti. Le tecnologie non devono essere pensate e apprese solo come strumenti, ma come linguaggi. L'arte di apprendere oggi passa attraverso i linguaggi dei nuovi media, ovviamente non è sempre obbligata a farlo (sarebbe sana anche la prescrizione di periodici digiuni tecnologici), ma è obbligata a saperlo.

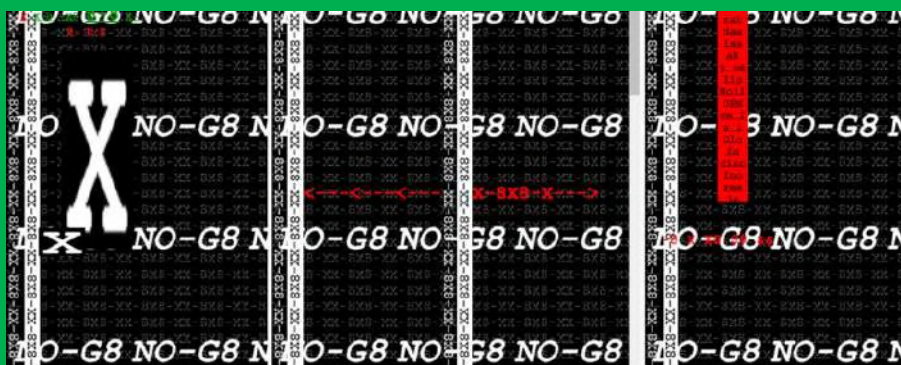
Riferimenti bibliografici:

- J. Ackerman, *Il genio degli uccelli*, La Nave di Teseo, Milano 2018.
- G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- L. Caffo, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino 2017.
- C. Darwin, F. Darwin, *The Power of Movement on Plants*, 1880.
- D.C. Dennett, *Dai batteri a Bach. Come evolve la mente*, Raffaello Cortina editore, Milano 2018.
- H. Gardner, *Sapere per comprendere*, Feltrinelli, Milano 1999.
- E. Gola, G. Piredda, *Natural Born Pedagogy. Approcci filosofici e sperimentali alla pedagogia digitale*, Guerini scientifica, Firenze 2016.
- S. Mancuso, A. Viola, *Verde brillante*, Giunti Editore, Firenze 2013.
- S. Mancuso, *Plant Revolution*, Giunti Editore, Firenze 2017.
- R. Marchesini, K. Andersen, *Animal Appeal*, Hybris, Bologna 2003.
- E. Morin, *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, Raffaello Cortina editore, Milano 2015.
- K. Robinson, L. Aronica, *Creative Schools. Revolutionizing Education from the Ground Up*, Allen Lane – Penguin Books 2015.
- M. Serres, *Non è un mondo per vecchi. Perché i ragazzi rivoluzionano il sapere*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Biografia dell'autore

Andrea Balzola. Autore multimediale, scrittore, teorico e docente di Media Art all'Accademia di Belle Arti di Torino e di Brera. Ha collaborato su progetti artistici e multimediali con N. Casorati, M. Fabbri, L. Ronconi, C. Longhi, M. Avogadro, G. Verde, Studio Azzurro, T.Eshetu, A.M. Monteverdi, A. Panelli. Tra i suoi volumi più recenti: *Le arti multimediali digitali*, Garzanti e *Storie Mandaliche. Uno spettacolo interattivo* (con A.M. Monteverdi); *L'arte fuori di sé*, Feltrinelli (con Paolo Rosa); *Una drammaturgia multimediale*, Editoria&Spettacolo; *Storyboard* (con R. Pesce) e *La scena tecnologica*, Audino ed.; *Il teatro a disegni di Dario Fo, Scalpendi* (con M. Pizza e un video di G. Baresi); *EDU-ACTION. 70 tesi su come e perché cambiare i modelli educativi nell'era digitale*, Meltemi. Collabora alle riviste *Mediascapes Journal*, *Hi-Art*; *Alfabeta2*. www.andreabalzola.it; https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Balzola

Articolo invitato. Fuori peer review



Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia

ISSN: 2724-2722

Direttrice: Anna Maria Monteverdi

Rivista pubblicata dall'Università di Milano, Dipartimento di Beni culturali e ambientali, via Noto 6, 20141 Milano.

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

Pagina web: <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/index>

Impaginazione e grafica della versione PDF a cura di Vincenzo Sansone