



Citation: Boccali, R., (2026). Arte, creatività, anarchia: gli attivismi e la risoggettivazione dello spazio collettivo. *Aisthesis* 21(5): 225-244. doi: 10.7413/2035-8466088

Copyright: © 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Arte, creatività, anarchia: gli attivismi e la risoggettivazione dello spazio collettivo

RENATO BOCCALI

Università IULM

renato.boccali@iulm.it

Abstract. The paper explores the anarchic potential of art as a transformative force capable of re-subjectivizing collective space through aesthetic, political, and performative practices. It examines how contemporary *activist* practices reclaim art's disruptive energy. Through feminist Latin American performances by Regina José Galindo, Cheril Linett, and the Bolivian collective *Mujeres Creando*, the analysis reveals how embodied actions in public space function as catalysts of resistance and social reconfiguration. These artistic interventions, situated between activism and poetics, deterritorialize institutional power structures, reclaim urban and symbolic spaces, and produce new collective subjectivities. The paper argues that *activism* enacts an anarchic politics of imagination, where the artwork dissolves into the event, generating new modes of life and community.

Keywords. Activism, performance, feminism, decolonial aesthetics, inactivity.

1. *Il potenziale anarchico dell'arte*

«L'arte è – abbiamo il coraggio di ammetterlo – una faccenda scomoda, e scomoda soprattutto per l'artista stesso» (Wind [2024]: 18). Così si

esprime Edgar Wind in *Arte e anarchia* che, per mostrarlo, risale fino alla condanna platonica degli artisti come produttori di immagini ingannevoli. La stigmatizzazione del loro operato dipende dalle falsificazioni, dagli inganni e dalla deviazione rispetto ai modelli ideali di cui si rendono colpevoli. La creazione di apparenze illusorie perverte ed è quindi estremamente pericolosa per la città poiché indebolisce i caratteri dei suoi membri e ne affievolisce l'afflato sociale.

Essendo un gioco frivolo, ma affascinante l'arte non è in grado soddisfare le esigenze di verità e utilità morale. Dando un'immagine falsa della realtà corrompe gli animi degli uomini allontanandoli dalla loro vera meta, spingendoli a guardare riflessi, parvenze e inganni piuttosto che orientarli verso il mondo delle idee quale unica sede del vero, del bene e del bello.

Gli idoli del mondo attraggono e deviano, *in primis* lo stesso artista che scambia per reale ciò che è solo copia. Proprio per questo motivo, gli artisti e le loro opere vanno allontanati dalla Repubblica¹. Quando infatti le arti raggiungono uno stato maturo di elaborazione², la *polis* ateniese e il mondo greco in generale attraversano una profonda crisi – la guerra del Peloponneso contro Sparta e l'avvento del governo dei Trenta Tiranni – che segna la disgregazione di un sistema politico. Proprio il nesso tra questi due processi spinge Platone a formulare una diagnosi e a indicare un possibile approccio terapeutico, come il «medico esperto il quale, diagnosticando una malattia di cui non si conosce la cura, mosso dalla disperazione e dalla pietà verso il malato, gli prescrive un rimedio inefficace» (Wind [2024]: 22). Di cosa si tratta? Di una «medicina disperata, e ovviamente inadeguata» (Wind [2024]: 22-23), ossia la censura di Stato.

La ricetta verrà utilizzata ampiamente nel tempo fino a quando si arriverà a trovare una nuova cura volta a scindere il plesso arte-politica. La terapia consisterà nello stemperare l'impatto dell'arte nel pubblico attraverso l'immissione di una quantità massiccia di opere-anticorpi in grado di produrre «una forte immunità alle esposizioni» (Wind [2024]: 26). L'arte si moltiplica nelle sue forme di produzione, si diffonde attraverso una molteplicità di canali, fino a perdere di «densità». Secondo Wind l'arte dissipa il suo carattere anarchico sciogliendosi in creazioni artistiche che non toccano più il pubblico, il quale, ormai «insaziabile», fruisce bulimicamente e distrattamente di tali opere. Di fatto, aumenta la sua capacità di assorbimento ma, parallelamente, si atrofizzano i suoi «organi

- 1 Questa lettura è in realtà una *lectio faciliior* della complessa e articolata posizione di Platone riguardo alle arti e alla *mimesis*. Come sottolinea Guastini «Platone annuncia nel *Cratilo* quello stesso duplice ufficio per la *mimesis* che nella *Repubblica* riguarderà anche la dimensione poetica: *mimesis* come mera riproduzione del tratto esteriore delle cose, ma anche come possibilità di rendere visibile la loro essenza. Mera copia di una copia, ma anche possibilità di risalimento all'originale essenza che è nella copia» (Guastini [2003]: 38). È in sostanza la doppia dimensione della *mimesis* come *mimesis* icastica e *mimesis* dell'apparenza.
- 2 Wind parla di «perfezione» leggendo l'arte classica ancora secondo il parametro hegeliano.

ricettivi» (Wind [2024]: 26) a seguito di un progressivo e costante addomesticamento. Quando l'arte entra in una zona di sicurezza allora gli effetti sulle nostre esistenze si fanno nulli; come del resto Platone aveva diagnosticato e Hegel confermato. E infatti, nota Wind, Hegel coglie la trasformazione dell'arte in oggetto *interessante* che «possiede una qualità che colpisce; suscita la nostra attenzione; prendiamo atto di ciò che ci colpisce, e poi lo lasciamo perdere. Un'esperienza "interessante" è un'esperienza che non ha effetti duraturi» (Wind [2024]: 29). L'arte, insomma, si distacca dalla vita, rifulge della sua «splendida superfluità» (Wind [2024]: 30) e secondo questa modalità continua a essere goduta.

Eppure, sostiene Wind, l'arte ha sempre in sé un'energia creatrice in grado di «trasformare o di rendere più acute le abitudini percettive» (Wind [2024]: 39), producendo un'alterazione a livello dell'*aisthesis* grazie allo sprigionarsi di «forze immaginative». Ci presenta, sotto forma di finzione estetica, qualcosa che ci coinvolge e ci rende partecipi. Di fatto, siamo di fronte a una duplice matrice dell'opera d'arte: partecipazione e finzione. L'intensità della partecipazione sarebbe allora consustanziale all'estetizzazione del reale mostrato sempre in termini finzionali, anche quando si ammantava di un effetto di realtà. È proprio qui che si riaccenderebbe l'anarchia insita in ogni creazione artistica, ed è proprio qui che l'arte rivelerebbe il suo *engagement*. Non tanto come presa diretta sul politico, quanto attraverso una finzionalizzazione che riavvicinerebbe l'essere umano alla sua capacità immaginativa e pertanto alla possibilità di trasformare la realtà.

La posizione di Wind è però rischiosa, perché sembra non considerare il grave pericolo che l'estetizzazione o finzionalizzazione del reale comporta, se manipolato e orientato dall'esterno a fini strettamente politici.

È la minaccia intravista con grande lucidità da Benjamin in relazione all'ascesa del fascismo attraverso l'estetizzazione della politica a cui corrisponde «lo stupro di un'apparecchiatura che esso mette al servizio della produzione di valori culturali» (Benjamin [2019]: 174). Come rimarca Desideri, l'estetizzazione della politica «traduce in accecamento sociale ossia in onirica illusione la fissazione feticistica sulle apparenze» (Desideri [2019]: XXXIII) proprio a mezzo della violenza perpetrata dall'apparecchiatura (*Apparatur*). Allo stesso tempo, però, esiste un'altra opzione, quella della politicizzazione dell'arte intesa in chiave emancipatoria rispetto alla perdita dell'aura: «sottratta alla teologia residuale dell'*art pour l'art*, l'opera d'arte per principio riproducibile è per così dire liberata dalla sua fissazione oggettuale e, nella dilatazione del suo valore espositivo (in rapporto con l'apertura del suo spazio di gioco), può raggiungere la forma emancipata e non assolutistica di un'effettiva autonomia» (Desideri [2019]: XXXIV).

Se fotografia e cinema dischiudono la possibilità della produzione di opere d'arte che nascono già predisposte alla riproducibilità senza per questo ridursi a

mera replica o copia, è al loro potere emancipativo che occorre guardare³, proprio attraverso la perdita della fissazione nell'oggetto unico e nell'ampliamento dei valori espositivi che aprono a un nuovo spazio di interazione e, quindi, di gioco. Con la possibile conseguenza, segnala Benjamin anche sulla scorta di Brecht, che l'opera d'arte per il suo valore espositivo diventi «una creazione con funzioni del tutto nuove, tra le quali quella di cui siamo consapevoli, l'artistica, spicca come quella che più tardi può darsi venga riconosciuta come accessoria» (Benjamin [2019]: 152).

Se a questo punto dovessimo sintetizzare potremmo dire che la dimensione trasformatrice dell'arte consiste nel toccare la vita attraverso il movimento immaginativo provocato nel pubblico attraverso delle opere che, grazie alla loro capacità finzionale, producono un'intensa partecipazione, spigionando un potere anarchico. Tale potere è strettamente connesso all'apertura di uno spazio di gioco in cui i valori espositivi si ampliano senza subire lo schiacciamento e la violenza dell'apparecchiatura che produrrebbe un'onirizzazione del reale incentrato sulla pura apparenza. Per fare un passo ulteriore, potremmo anche dire che questa liberazione emancipatoria, annunciata dalle (al tempo) «nuove» tecnologie, ossia fotografia e cinema, si produce anche grazie alla de-fissazione oggettuale che si libera dal residuo teologico connesso all'auraticità dell'opera per aprire dunque altre esperienze e possibilità di gioco, ben oltre la dimensione tecnologica.

Se guardiamo, infatti, alle esperienze artistiche che si aprono con le avanguardie storiche troviamo in Duchamp una liberazione dalla venerazione dell'oggetto e l'inaugurazione, con il *ready-made*, di quella che si potrebbe definire opera d'arte evento. Lo indica con raffinata chiarezza Giovanni Urbani:

per un tempo breve, il tempo dello scandalo e della sorpresa, gli oggetti restavano adespsti, non venivano presi in forza né dell'oggettività propria né da quella dell'arte. In maniera per così dire sperimentale, da laboratorio, Duchamp riusciva dunque a far cadere gli oggetti dal loro orizzonte oggettivo, e li provocava a farsi avanti come cose, ovvero (e in questo sta il limite dell'esperimento) come rappresentazioni di cose. (Urbani [2012]: 100)

È dunque il tempo dello scandalo e della sorpresa, cioè dell'evento, a produrre la sospensione oggettuale e il presentarsi della cosa. L'evenemenzialità effimera della presentazione determina sempre di più l'opera come dispositivo esperienziale che prende il posto dell'oggettualità estetica. Dall'oggetto all'evento, quindi, o meglio all'anarchizzazione dell'evento che libera il potenziale emancipativo dell'arte dalla fissazione feticistica nell'oggetto (merce), dalle pratiche di cattura dell'apparecchiatura, per aprire la strada a pratiche artistiche non convenzionali che, seguendo questo filo di riflessione, diventano veri e propri strumenti

3 «Al posto della sua fondazione sul rituale, subentra la sua fondazione su un'altra prassi: ossia, la sua fondazione sulla politica» (Benjamin [2019]: 150).

di intervento politico e di trasformazione culturale attraverso l'azione effimera. Insomma, dal declino dell'aura alla riproducibilità tecnica e da quest'ultima all'inoperosità dell'opera che sprigiona il suo effetto anarchico tramite l'effimero dell'azione.

2. *Pratiche artistiche e deterritorializzazione*

Per cogliere appieno questo effetto anarchico vorrei concentrare l'attenzione su quelle pratiche artistiche in cui il corpo, l'azione e la partecipazione dello spettatore generano tensione, provocazione e trasformazione sociale. Quelle pratiche artistiche⁴ capaci di generare dispositivi di esperienze che agiscono come strumenti di trasformazione politica e culturale, risoggettivando lo spazio collettivo e facendosi catalizzatori di resistenza. Negli attivismi l'opera si dissolve nell'evento generando nuove soggettività collettive e una resistenza anarchica ai meccanismi di mercificazione e repressione.

La triade artista-opera-pubblico subisce così una profonda trasformazione: 1) l'artista diventa un produttore di «operazioni» creative e connettore di nuovo senso; 2) l'opera si dematerializza e si risolve nell'evento-azione, facendosi vettore di nuove soggettivazioni; 3) il pubblico si trasforma da spettatore passivo a fruitore attivo (con gradi differenti di attivazione a seconda della libera scelta che gli viene riconosciuta) a beneficio della sua progressiva autonomizzazione. I tre poli della dinamica artistica restano strettamente interconnessi ma con una logica differente rispetto al passato. L'arte in azione produce, infatti, lo scatenamento di una rivoluzione creativa. In quanto strumento di sensibilizzazione e, in alcuni casi, di protesta, ha l'obiettivo di promuovere il cambiamento sociale poiché, come sostiene Guattari, l'arte è una placca di sensibilità collegata a un sistema globale. Agire sulla placca significa agire sul sistema, scomponendolo e ritagliandolo, secondo una logica di segmentazione e smembramento che rompe l'illusione di omogeneità e l'effetto di standardizzazione. Sulla scorta dell'estetica «potenziale» di Guattari, Nicolas Bourriaud rileva come gli artisti contemporanei creino e mettano in scena

dispositivi di esistenza che includono metodi di lavoro e modi d'essere, in luogo e al posto degli oggetti concreti che sino ad allora delimitavano il campo dell'arte, utilizzano il tempo come un materiale. La forma prevale sulla cosa, i flussi sulle categorie: la produzione di gesti ha la meglio su quella delle cose materiali. Gli spettatori sono oggi portati a oltrepassare la soglia dei «moduli temporali catalizzatori» più che a contemplare oggetti immanenti chiusi sul loro mondo di riferimento. L'artista arriva fino a presentarsi come un universo di soggettivazione in funzione, come il manichino della propria soggettività. (Bourriaud [2010]: 97-98)

4 Per un primo orientamento cfr. Trione [2002].

Questa nuova «economia comportamentale» dell'arte contemporanea, individuata da Bourriaud negli anni '90 del secolo scorso sulla scorta del paradigma estetico di Guattari, assume connotati più marcatamente trasformativi e oppositivi proprio con gli attivismi e, più in generale, con quella che secondo la definizione di Claire Bishop può essere designata come «arte partecipativa».

Ciò che mancava alla lettura di Bourriaud e dell'arte relazionale, secondo la critica britannica, era precisamente la sottolineatura della dimensione oppositiva e antagonista. L'interattività relazionale prodotta dall'opera d'arte come forma sociale veniva concepita come produttrice di incontri intersoggettivi positivi, grazie all'operatività dell'artista come designer di situazioni incentrate sullo sviluppo funzionale di momenti comunicativi e non sulla contemplazione di un oggetto, in base a una processualità aperta e capace di trascendere il contesto. L'arte partecipativa, invece, non presenta soltanto un aspetto estetico, ma anche una dimensione più marcatamente etico-politica, consapevole dell'esistenza di conflitti, divisioni e instabilità che non vengono cancellati ma sostenuti per essere visibilizzati, al punto da poter parlare di una «relazionalità antagonista» (Bishop [2004]: 77).

La dimensione partecipativa trasforma ulteriormente la triade artista-opera-pubblico perché mette in gioco molteplici soggettività, «l'artista-iniziatore, il partecipante, il curatore/organizzatore del progetto, il non-partecipante» (Bishop [2019]: 8), assieme a molteplici contrapposizioni, «attivo/passivo, individuale/collettivo, etico/estetico, produzione/ricezione» (Bishop [2019]: 7), creando una tensionalità creatrice che vede al centro le persone come *medium* prese nella loro pluralità, sulla base di un modello teatrale e più genericamente performativo⁵. La creazione artistica diventa il progetto *in corso d'opera* nella sua processualità evenemenziale.

In quanto esperienza immateriale incentrata sulla persona, l'arte partecipativa come arte sociale tende a «ricostruire e a realizzare uno spazio comune e collettivo di impegno sociale condiviso [...] [e a] forgiare un corpo sociale collettivo, co-autoriale e partecipativo» (Bishop [2019]: 277).

Proprio in quest'ottica è possibile leggere gli attivismi per i quali l'arte non si limita a rappresentare il mondo, ma lo interrompe, lo attraversa, lo risoggettiva. Continua quindi la messa in discussione del sistema dell'arte e del ruolo dell'artista già inaugurata dalle avanguardie storiche, in particolare

5 È Erika Fischer-Lichte ad aver avanzato la proposta di un'estetica del performativo incentrata proprio sulla trasformazione dell'opera in evento in cui «lo statuto segnico e quello materiale non sono più coincidenti, ma quest'ultimo tende a svincolarsi dal primo e rivendica una vita propria. Questo significa che l'effetto immediato delle azioni e degli oggetti non dipende più dai significati che vi si possono attribuire, ma si verifica indipendentemente da essi, in parte precedendoli e comunque restando al di là di ogni tentativo di attribuzione di significato» (Fischer-Lichte [2016]: 40).

in connessione con una critica del mercato dell'arte come luogo di cattura e dominio dell'eversività del fare artistico. Questo comporta una maggiore esplicitazione del posizionamento, anche enunciativo, dell'artista o dei collettivi artistici, impegnati nella creazione di quelli che potremmo definire, ancora con Guattari, nuovi universi di riferimento attraverso nuovi concatenamenti collettivi di enunciazione che aprono verso insoliti territori esistenziali (cfr. Guattari [1996]: 98-116). Questo comporta una complessificazione della soggettività individuale e comunitaria, attraverso rotture di senso, frammentazioni che producono «fuochi mutanti di soggettivazione», anche attraverso l'utilizzo di forme artistiche intermediali. L'obiettivo è quello di realizzare delle contro-prassi estetiche non solo come effetto di negazione e distruzione, come ancora accadeva con le avanguardie, ma come produzione di un'inversione semiotica e comunicativa. Un *contro-segno* generato da una *contro-prassi*, per scardinare il codice comunicativo stabilito e quindi produrre un *contro-discorso* in cui vengono visibilizzate zone marginali, represses e silenziate. L'azione artistica promuove allora «delle rotture attive, processuali, in seno ai tessuti significazionali e denotativi semioticamente strutturati, a partire dalle quali essa metterà in opera una soggettività dell'emergenza» (Guattari [1996]: 27).

Il paradigma estetico processuale individuato da Guattari, anche se ormai alla fine del secolo scorso, sembra efficace per analizzare linee di tendenza per le prassi creative artivistiche, poiché permette di leggere nelle azioni messe in scena dei processi capaci di generare soggettività che eccedono le modellizzazioni adattative e di concatenare nuove enunciazioni in cui sono prese assieme sia le singolarità che le mutazioni dell'epoca. Permettono, cioè, di creare e comporre percetti e affetti mutanti⁶, forieri di generare prassi emancipative e liberatorie.

I flussi spigionati dagli artivismi procedono secondo una ecologia generalizzata o ecosofia (Guattari [2019]), fondando nuove pratiche di rigenerazione politica in cui l'estetico, l'etico e il politico formano un unico intreccio. Ecosofia che, secondo la lezione guattariana, è un ecosistema in tensione tra i poli dell'ambientale, del sociale e del mentale. In questo senso, allora, non l'arte ma le pratiche artistiche diventano ecosistemi in flusso, produttori di valore, in cui si realizza una «deterritorializzazione dolce» che coltiva il dissenso e produce nuovi territori esistenziali capaci di fornire un nuovo grado di autonomia creatrice a chi vi partecipa.

Per gli artivismi, lo spazio è quello dell'ecosistema urbano, più precisamente la strada, che rappresenta un luogo di concretizzazione delle pratiche artistiche

6 Deleuze e Guattari definiscono, infatti, l'opera d'arte come «un essere di sensazione e nient'altro: esiste in sé» (Deleuze, Guattari [2002]: 162) in quanto «*blocco di sensazioni*, ossia un composto di percetti e affetti» (Deleuze, Guattari [2002]: 161).

anti-istituzionali, per quanto soggetto anch'esso a logiche egemoniche e oggetto di relazioni di potere. Lo spazio striato, organizzato, misurato e direzionale viene allora messo in crisi dalle performance attivistiche che lo sovvertono, introducono insubordinazione e cercano di trasformarlo in spazio liscio, fluido e non direzionale⁷. Si potrebbe parlare di insorgenze artistiche nello spazio urbano come strategie di sovversione o come creazione di «zone di tumulto» (Richard [2021]). Allargando le osservazioni di Nelly Richard rivolte, nello specifico, al collettivo di azione d'arte C.A.D.A. operativo nel contesto cileno dopo il golpe di Pinochet dell'11 settembre 1973⁸, si potrebbe dire che si tratta di «opere le cui strutture operative rimangono aperte e i cui materiali rimangono incompiuti, garantendo così la non finitezza del messaggio artistico affinché lo spettatore intervenga nell'opera e completi la sua pluralità di significati eterogenei e disseminati» (Richard [2007]: 17).

3. *La resistenza del margine: gli attivismi*

Per poter riflettere in maniera più compiuta sul ruolo del corpo, dell'azione performativa e della partecipazione dello spettatore come catalizzatori di resistenza nelle pratiche attivistiche propongono di esplorare la performance di Regina José Galindo, in cui il corpo percorre le vie di Ciudad de Guatemala lasciando tracce di sangue, il progetto *Yeguada Latinoamericana* di Cheril Linnett, in cui corpi femminili bloccano le strade di Santiago del Cile, sfidando la militarizzazione dello spazio urbano e la vergine barbie proposta dal collettivo boliviano *Mujeres Creando* con il contributo principale di María Galindo Guio.

La scelta di operare nell'orizzonte geo-culturale latinoamericano ci consente di collocare queste azioni all'interno di un contesto preciso, per quanto non uniforme e frastagliato, che permette di incarnare e singolarizzare l'azione sottraendola alla tentazione universalizzante del sistema globale dell'arte contemporanea in cui le creazioni estetiche tendono a essere riassorbite dal circuito economico

7 Per utilizzare il linguaggio di Guattari si potrebbe parlare di rottura molecolare, come «impercettibile biforcazione suscettibile di sovvertire la trama di ridondanze dominanti, l'organizzazione del "già classificato" o, se si preferisce, l'ordine del classico» (Guattari [1996]: 27). Rimarcano Deleuze e Guattari: «Lo spazio liscio e lo spazio striato – lo spazio nomade e lo spazio sedentario – lo spazio dove si sviluppa la macchina da guerra e lo spazio istituito dall'apparato di Stato non sono della stessa natura», non coincidono, tuttavia «lo spazio liscio non cessa di essere tradotto, intersecato in uno spazio striato; lo spazio striato è costantemente trasferito, restituito a uno spazio liscio» (Deleuze, Guattari [2003]: 663).

8 C.A.D.A. o Colectivo de Acciones De Arte è stato un eterogeneo gruppo artistico cileno, attivo in particolare dal 1979 al 1985, che faceva dell'arte uno strumento di sfida e agitazione del sistema politico e sociale. L'intermedialità e l'interdisciplinarietà erano alla base del gruppo composto dalla scrittrice Diamela Eltit, dal poeta Raúl Zurita, dal sociologo Fernando Balcells, e dagli artisti Lotty Rosenfeld e Juan Castillo.

del mercato e dalle sue propaggini istituzionali, denaturalizzandole e decontestualizzandole⁹. In questo sistema, infatti, si intrecciano economia, potere e confini che tendono ad agglutinare e generare un gusto uniforme dove ciò che devia e resta ai margini può e deve essere reintrodotta per annullarne l'effetto eversivo e renderlo, al contrario, produttivo (cfr. Dal Lago, Giordano [2008]).

Nel tentativo di resistenza del margine le performance artivistiche, in particolare nel subcontinente americano, si connettono a istanze politiche, spesso si confondono con movimenti sociali, operano tendenzialmente nello spazio pubblico, facendo dell'artista o dei collettivi artistici degli «etnografi dell'imminente», per dirla con Néstor García Canclini.

L'espressione è interessante e, nell'ipotesi del pensatore argentino, definisce l'operato artistico nel tempo sospeso di un presente imminente nel quale vi è traccia e annuncio di qualcosa che sta per accadere ma che non si compie e rimane sospeso: «non più il passato (che dava senso) né il futuro (che prometteva utopia), ma un presente instabile che chiede di essere *interpretato mentre accade*» (Canclini [2010]: 12). L'artista o i collettivi agiscono su questo tempo sospeso dell'imminenza cercando di far accadere l'evento tramite l'azione performativa e il coinvolgimento partecipativo del pubblico rompendo qualsiasi distanza osservativa e produttiva.

Seguendo questa linea di analisi, delimito ulteriormente il campo a favore di forme di attivismo artistico femminista in cui le questioni politiche assumono i connotati della sfida ai modelli e alle forme di potere, in vista di una trasformazione che passa anche attraverso nuove narrazioni o contro-narrazioni femminili. Queste azioni forniscono una inusitata densità che retroagisce contro l'immobilizzazione e la paralisi, producendo uno spazio sociale comunitario alternativo attraverso la generazione di reti, flussi ed esperienze estetiche effimere.

Prima di poter entrare nello specifico è opportuna una preliminare chiarificazione linguistica, utile a compiere una distinzione operativa necessaria. Ci stiamo infatti occupando dell'arte *in azione*, cioè di quelle forme in cui l'arte entra nella sfera della *praxis* per promuovere un'alterazione attraverso lo scatenamento di un processo creativo volto a produrre un cambiamento sociale e politico attraverso un'operazione di denuncia, di sfida allo *status quo*, anche grazie alla stimolazione attiva del dibattito collettivo, per proporre una trasformazione, senza però alcuna pretesa utopica ma, come si è detto, nell'instabilità e nella liminalità del presente imminente. L'arte si fa insomma elemento di protesta e sensibilizzazione, in modo diretto e provocatorio, attraverso un processo che lavora sugli elementi di rottura asignificante, soprattutto tramite il corpo, secondo un regime di connessione di eterogeneità (cfr. Deleuze, Guattari [2003]).

Negli attivismi, sempre definibili al plurale perché non riconducibili a un'unica matrice progettuale e formale, l'attivismo politico si realizza tramite i lin-

9 Per un approfondimento cfr. Dal Lago, Giordano [2018].

guaggi dell'arte in cui la performance artistica assume il ruolo di catalizzatore della denuncia e della trasformazione sociale attraverso la partecipazione attiva dello spettatore che diventa soggetto partecipante e co-creatore. Ciò che gli attivismi producono è una nuova forma di esperienza estetica basata sull'interazione tra soggetti, un interscambio relazionale che rende le opere dei veri e propri «esperimenti sociali», come nel caso di Tania Bruguera. Si tratta della stimolazione di una rivolta collettiva che nasce dall'osservazione partecipativa attraverso forme di promozione dell'empatia, in alcuni casi, di empatia forzata, che spinge alla produzione di nuovi concatenamenti enunciativi, costruiti, appunto, collettivamente¹⁰.

Occorre però precisare con maggior forza che gli attivismi si distinguono dalle *acciones de arte*. Per determinare alcune caratteristiche di fondo delle azioni artistiche richiamerò il caso ormai storicizzato del collettivo di azione d'arte C.A.D.A., promotore di una serie di azioni che prendono il nome di *escena de avanzada*. Nelly Richard, una delle più precoci e intese interpreti del collettivo, ne ha tratteggiato i caratteri di fondo: opera come azione e gesto sociale ma effimero, situato e processuale; marginalità come spazio strategico di resistenza e smontaggio dei dispositivi istituzionali di controllo e repressione; città come teatro politico e poetico dell'azione, territorio di memoria e dissenso e zona di interrogazione del tessuto sociale; interconnessione tra arte, società e politica, discorso obliquo («retorica dell'allusione») per dire l'indicibile e alleanza di linguaggi artistici, letterari e teorici; dimensione collettiva e accento posto sulla dimensione comunicativa dell'operare artistico; arte come gesto rischioso e condizioni limite delle pratiche che le rendono pericolose (ed è proprio la pericolosità a costituirne il valore), riattivando la domanda di senso tramite l'arte anche attraverso l'introduzione nello stesso linguaggio artistico di un materiale formale «represso» che perturba i codici che normalizzano il visibile (Richard [2014]).

Azione sociale e arte si uniscono, quindi, nello stesso atto critico e pratico, mostrandosi come forme di resistenza culturale che richiedono e sollecitano un'ampia partecipazione sociale, una vita che si risolve nell'opera d'arte come azione artistica, politica e sociale senza compiacimenti estetizzanti e, soprattutto, un ampliamento degli spazi d'azione oltre le istituzioni artistiche realizzato in luoghi aperti in luoghi aperti e pubblici della città per intervenire direttamente nei dispositivi di potere che agiscono nella vita quotidiana, oltre all'esposizione al rischio connessa ad un'estetica della pericolosità, poiché è proprio la pericolosità la condizione dell'arte che vuole pensare politicamente.

10 Goffman [1988] parla di rituale di interazione e si potrebbe pensare la partecipazione legata alle azioni artistiche come un laico rituale cerimoniale che mette in scena nuove regole di condotta con un'implicita funzione sociale. Sull'idea di performance rituale e di dramma sociale cfr. Turner (2021).

Molte di queste caratteristiche sono proprie anche degli attivismi, nei quali, però, la dimensione di pericolo si fa più sfumata, si potrebbe dire che il passaggio è da un rischio materiale a uno simbolico, da quello fisico e corporeo a quello epistemico. Per la maggior parte, gli attivismi contemporanei avvengono in contesti almeno formalmente democratici e tendenzialmente neoliberali, dove la posta in gioco non è più l'incolumità fisica ma la pericolosità simbolica e mediatica, anche perché lo spazio di azione è ancora la strada ma, allo stesso tempo, le piattaforme digitali con effetti di profonda viralità e di più marcato ibridismo. Da qui anche il cambiamento di prospettiva: non più la rottura del linguaggio del potere ma lo smontaggio della logica della sorveglianza e del controllo del capitalismo neo-liberale, attraverso forme di protesta reale ma unita a una mobilitazione mediatica e comunicativa. La lotta contro i regimi di visibilità e di conoscenza si concretizza con una parallela pericolosità epistemologica, riorganizzando e sovvertendo l'ordine epistemico attraverso la creazione di saperi minoritari (Deleuze, Guattari [2021]) e contro-egemonici (Laclau, Mouffe [2011]), destrutturando il discorso ufficiale come regime di conoscenza e la partizione preordinata del sensibile (Rancière [2022]), mettendo profondamente in crisi i binarismi conoscitivi utilizzati per leggere il reale e la macchina di soggettivazione collettiva (Raunig [2009]) e aprendo la strada a forme di sapere comunitario e non mercificabile in grado di abitare la «materia oscura dell'arte» (Scholette [2006]).

L'attivismo femminista agisce in modo ancora più radicale cercando di smontare le fondamenta epistemiche del patriarcato, producendo disordine nell'ordine fallogocentrico del discorso e ancora di più individuando nel corpo femminile non più un luogo di rappresentazione ma *il* luogo per la formazione di un sapere dissidente. La risoggettivazione tramite il corpo dissidente rispetto alle gerarchie estetiche e di valore di tipo androcentrico produce allo stesso tempo un nuovo orizzonte epistemico, estetico e politico, destabilizzando e rovesciando dispositivi cognitivi, simbolici e di potere.

4. Pratiche latinoamericane di attivismo femminista

Propongo ora di esplorare alcune forme di attivismo latinoamericano di matrice femminista prendendo in considerazione tre pratiche artistiche che si dislocano temporalmente, geograficamente e simbolicamente su piani differenziati, ma irrelati tra loro.

4.1. *Le tracce della memoria traumatica: ¿Quien puede borrar las huellas?*

Il primo caso è quello dell'artista guatemalteca Regina José Galindo che nel 2003 realizza la performance *¿Quien puede borrar las huellas?* (Chi può can-

cellare le impronte?)¹¹. Sullo sfondo di un Guatemala dilaniato da anni di guerre civili e di dittature militari che hanno imposto decenni di repressione e violenza, Galindo decide di attraversare le strade di Ciudad de Guatemala seguendo un percorso che in meno di un'ora tocca le principali istituzioni di potere: dalla Corte Costituzionale al Palazzo Nazionale, sede dell'esecutivo situato proprio in Plaza de la Constitución. A piedi nudi l'artista, vestita rigorosamente di nero, cammina silenziosamente seguendo un itinerario ben preciso e lasciando tracce dietro di sé, impronte di sangue che ottiene immergendo a tratti regolari i piedi all'interno di un catino bianco contenente sangue umano. I passanti osservano la scena come involontari partecipanti alla performance con reazioni opposte: qualcuno mostra indifferenza o addirittura si gira altrove, altri si fermano ad osservare, stupiti e incuriositi, altri fotografano e registrano video, in particolare nella parte finale del percorso, di fronte al Palazzo Nazionale, in cui si trovano le guardie immobili e fisse. La performance ha luogo a seguito della ricandidatura a presidente di Efraín Ríos Montt, ex generale del Fronte Repubblicano Guatemalteco e fautore di un golpe sanguinario e repressivo nel 1982-1983, tornato poi al potere nel 1995-1996 e nel 2000-2004. Proprio per denunciare le tracce di sangue lasciate e subito cancellate che i suoi governi hanno prodotto, Galindo realizza questo cammino materiale sulle tracce della memoria traumatica per visibilizzare la violenza, denunciare in maniera metonimica le efferatezze compiute sui civili e ridestare il ricordo delle vittime sempre sull'orlo dell'oblio istituzionale, gettando sale sulla ferita ancora aperta della memoria collettiva guatemalteca¹².

Il corpo dell'artista è non solo il mezzo di sfida al contesto politico e repressivo, ma il luogo di condensazione di un'operazione disturbante che si realizza nella tensione tra spazio e corpo e che a sua volta rende visibile la tensione tra dominio e resistenza. Il corpo irrompe, così, nello spazio pubblico come metafora del corpo sociale, come una sorta di pratica rituale anti-cerimoniale che «mette in discussione i processi di repressione, disciplinamento e abiezione esercitati durante la guerra sul corpo sociale» (Villiena Fiengo [2015]: 180). Ancora di più perché questo corpo è quello di una donna che con un gesto pietoso, quasi fosse una nuova lamentazione funebre, dà voce al dolore collettivo come gesto di resistenza e protesta, ribaltando il ruolo stesso della donna all'interno della sfera passiva del pianto collettivo.

11 L'opera ha ottenuto il Leone d'oro alla Biennale di Venezia nel 2005 per la migliore artista giovane). Lo sfondo sanguinario si lega storicamente a una lunga guerra civile iniziata nel 1960 e protrattasi per trent'anni che viene considerata uno dei casi più tremendi di pulizia razziale nell'America latina contemporanea. Solo nel 1996 la pace viene raggiunta e nel 2003 sono possibili le prime elezioni democratiche.

12 «Cuerpos desaparecidos, asesinados, exiliados, memoria ocultada, discursos perdidos y borrados para siempre vuelven a vivir y a mostrarse a través del cuerpo en acción de la artista», sottolinea Susanna Nanni (Nanni [2017]: 43).

È un corpo territorio che si riappropria dello spazio riterritorializzandolo. Di più, un corpo di donna che risignifica lo spazio pubblico violato dall'istituzione statale repressiva, coloniale e patriarcale che vuole cancellare le tracce della sua efferatezza ma che è costretta a rivederle comparire con un semplice atto fisico di impressione di orme, destinate certo a scomparire ancora, ma anche a ripresentarsi continuamente nella riattivazione della memoria collettiva per mezzo di altri atti pietosi.

4.2. *Femminismo dissidente*: Estado de rebeldía

Il secondo caso che vorrei proporre è il progetto di performance attivista di femminismo dissidente cileno ideato e diretto da Cheril Linett che prende il nome di *Yeguada Latinoamericana* perché, appunto, le performer si mostrano con la coda come se fossero *yeguas* (cavallo o giumento), ribaltando così l'insulto che l'uso di questa parola comporta.

La cavalla introdotta infatti dai *conquistadores* è stata utilizzata come strumento di riproduzione e di lavoro, per questo emblemizza lo stato di minorità, di sfruttamento e di abuso al quale le donne stesse sono state secolarmente soggette. L'utilizzo metonimico della coda associa quindi le performer alle cavalle per denunciare la violenza sistematica a cui le donne sono sottoposte, ridotte alla loro funzione biologico-riproduttiva da una società ancora a matrice fortemente patriarcale ed eteronormata.

La performance di cui propongo un'analisi è *Estado de rebeldía* dell'ottobre 2019 che si innesta nel vasto movimento di denuncia e protesta contro il governo di Sebastián Piñera Echenique, al suo secondo mandato, che rivendicava migliori condizioni di vita sociale, economica, politica; reclamando un plebiscito per varare una nuova costituzione rispetto a quella vigente di matrice ancora pinochetista, e maggiore riconoscimento e diritti per le minoranze, oltre a una migliore condizione di accesso alla salute e al generale calmieramento dei costi¹³.

In un contesto di forte repressione poliziesca con abusi di potere, lesioni, traumi (in particolare agli occhi) e violazioni dei diritti umani, Cheril Linett organizza diverse apparizioni collettive con una protesta pacifica contro la violenza fisica, politica e di genere perpetrata dalla polizia e dall'esercito, guidato dal generale Javier Iturriaga nominato responsabile delle operazioni. Sono sempre i corpi nudi e inerti di donne-*yeguas* che si mostrano in posizioni passive, con le code di cavallo esibite sfacciatamente fino alla performance che le vede sdraiate al suolo su una delle vie principali e più trafficate di Santiago del Cile, bloccando

13 L'esplosione delle proteste nell'autunno 2019 avviene a seguito dell'aumento del prezzo del biglietto della metropolitana di Santiago del Cile nell'ora di punta.

così il movimento e l'attenzione dei passanti con l'esposizione del loro corpo-arma e con la richiesta di azione e sollevamento collettivo dato dall'iscrizione in rosa sull'asfalto «Estado de rebeldia» (stato di rivolta).

L'azione si scaglia nella sua immobilità contro l'ingiunzione del coprifuoco, la militarizzazione dello spazio pubblico a fini del controllo e repressione delle forme di protesta, contro lo stato di eccezione indetto dal governo e contro il silenzio connivente dei media tradizionali. Con questo intervento nello spazio pubblico si realizza una forma di protesta in grado di provocare un blocco nella risposta comportamentale degli increduli militari che si trovano in difficoltà perché non capiscono la natura dell'azione e di conseguenza sono inibiti nella loro risposta. Le istituzioni vengono denunciate per l'abuso di potere e di imposizione dell'ordine facendole girare a vuoto nelle loro reazioni e implicando una partecipazione sempre più ampia, soprattutto femminile.

Come nel teatro della crudeltà di Artaud, queste performance sorprendono e impressionano perché, attraverso forme estetiche e in modo del tutto inaspettato, producono un'interruzione del flusso quotidiano immettendo forze tensive in grado di sprigionare un questionamento del presente in chiave sociale e politica. Forme estetiche che enfatizzano il ruolo del corpo femminile come strumento attivo di opposizione in grado di visibilizzare la violenza patriarcale direttamente convocata durante l'*estallido social*.

L'occupazione artistica degli spazi pubblici è lo sfondo di un'arte incarnata che vuole essere non solo strumento attivo di denuncia, ma favorire anche nuovi processi di identificazione collettiva attraverso una risoggettivazione del femminile che passa per la messa in questione della logica della sorveglianza e del controllo e la mobilitazione di una «moltitudine» di soggetti che fondano una comunità estetica, con l'ambizione di estendersi a comunità sociale. L'azione attivistica diventa quindi una macchina di soggettivazione e di creazione di comunità aprendo un contro-discorso anti-egemonico.

4.3. Decolonizzazione e depatriarcalizzazione: Virgen Barbie

Il terzo caso ci viene offerto dal collettivo *Mujeres Creando*¹⁴ attraverso la voce di María Galindo Guio che nel 2010 realizza per una mostra ospitata dal museo Reina Sofía di Madrid e intitolata *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (*Principio Potosí*. Come possiamo can-

14 Il collettivo anarco-femminista nasce a La Paz nel 1992 su volontà di María Galindo Guio, Julieta Paredes Carvajal e Mónica Mendoza con l'obiettivo di aprire un dibattito critico sulla società boliviana, agendo in particolare sullo spazio urbano della capitale attraverso degli interventi volti a sfidare le narrative patriarcali e coloniali. Le azioni implicano una circolarità tra teoria e prassi attente a un orizzonte femminista applicato contro quella che viene definita «tecnocrazia del genere».

tare il canto del Signore in terra straniera?) una performance nello spazio urbano di La Paz da cui viene generato un documento video che costituisce l'opera esposta. Il titolo è *Virgen Barbie* e consiste in un complesso rituale in cui delle *cholas*, ossia delle donne indigene e meticce, di etnia aimara e quechua, scortano su un carro una vergine in carne ed ossa vestita con i paramenti sacri fino alla punta del Cerro Rico, montagna famosa per essere stata una grande miniera d'argento durante il periodo coloniale e che fa da sfondo al noto dipinto barocco della *Virgen del Cerro* del XVII secolo in cui viene rappresentata la Vergine Maria come parte stessa della montagna, come madre terra o Pachamama, secondo un sincretismo e una transculturazione della cosmovisione andina con il cattolicesimo. La *Virgen Barbie* è vestita con un ricco manto di broccato in cui sono cucite delle barbie e porta in mano da un lato un globo gonfiabile e dall'altro la testa di un agnello, in grembo accoglie delle altre barbie. Una volta raggiunta la cima della montagna, tra lo sguardo incuriosito e attonito degli abitanti che credono di assistere a un corteo religioso, le *cholas* portano sulle loro spalle la vergine in processione fino a quando, depositata la portantina processionale, la Vergine scende e progressivamente si spoglia dei paramenti sacri. Da qui ha inizio un processo di purificazione, con il lavaggio dei piedi delle donne e quindi l'abluzione delle donne sul corpo della vergine, togliendo progressivamente le bende bianche sotto cui si scopre un corpo con ferite insanguinate e insulti iscritti sulla pelle che vengono lavati via. La Vergine ha ormai perso tutti gli orpelli, ha riguadagnato il suo corpo semplice di donna e dà inizio un lungo monologo di denuncia e di rivendicazione contro l'assoggettamento materiale e simbolico di quel corpo da parte del potere coloniale e patriarcale. Sullo sfondo l'*Ave Maria* di Bach e l'*Alleluia* di Mozart con immagini digitali di uccelli e fiori elaborati a partire da broccati barocchi.

Nella sua reprimenda la Vergine denuncia il modello andro-coloniale, eteronormativo e bianco imposto educativamente nei confronti di bambine e donne «brutalizzate» nel nome della virtù, della perfezione, della bellezza, della passivizzazione di cui l'altare mariano costituisce il simbolo, anche capitalistico. La Vergine abbandona la fascia che la rende «patrona del razzismo» per tornare a essere una semplice donna, che vuole essere felice, passeggiare per la città e ballare per le strade, reclamando l'impurità e la molteplicità contro il discorso imperialista.

La decostruzione dei simboli del potere fallogocentrico e la pretesa di una risoggettivazione a partire dal corpo che muove dalla rinuncia ai privilegi e alla «tristezza degli altari», apre una frontiera mutante di ambivalenza, uno spazio bastardo contro ogni binarismo (maschile/femminile; attività/passività; bianco/indio, ecc.). La profanazione dei simboli, la rivendicazione della ferita coloniale, la denuncia della violenza originaria, dello stupro e della conquista della terra spingono a leggere questa performance non solo come contro-memoria,

ma come tentativo di reimmaginare un'identità indigena femminile, anche e soprattutto attraverso la risignificazione e la ricontestualizzazione che parte da un preciso modello storico-artistico, quello della vergine barocca di Potosí, per risemantizzarlo dopo averlo decostruito, generando un referente *altro* per la rivolta e la lotta sociale. Si apre la strada di un'azione politica che parte dal basso, incrociando, come dice John Beverly parlando in generale dell'operato del collettivo, «allo stesso tempo una forma di azione sociale, un tipo di pedagogia popolare e una maniera di fare arte» (Beverly [2006]: 13). Si tratta di un'azione di resistenza realizzata tramite un processo visuale di decolonizzazione e depatriarcalizzazione rivolto, soprattutto, a quella forma più sottile di appropriazione, dominio e reinserimento nella schema coloniale di dominio rappresentato dalla egemonica «manipolazione della tematica di genere ad esclusivo interesse di una tecnocrazia di classe media che percepisce la donna (lavoratrice, contadina, prostituta, artigiana) come “soggetto di sviluppo”, garantendone la sua assenza come attore politico» (Monasterios [2006]: 22).

La funzione estetica e l'inserimento nel quadro istituzionale di un museo collocato proprio nella madrepatria coloniale, rendono il video e la performance uno strumento di sfida alle strutture di potere, dando voce al margine, trasformando e contestando paesaggi mnestici e narrative sociali ufficiali (Walker, Bowring, Davis [2025]: 14). Eppure è la stessa Galindo a rimarcare che *Mujeres Creando* non è un collettivo attivista perché se l'arte rappresenta uno strumento di contestazione e di affermazione di un contro-discorso «bastardo», il gruppo ha sempre un intento espressamente politico, a volte recuperato dal mondo dell'arte, ma genericamente legato alla produzione di giustizia, di sopravvivenza collettiva, di costruzione di relazioni conflittuali, di dialogo e provocazione, di destabilizzazione delle strutture immaginarie, di azione sulle «zone sensibili» (di dolore) (Galindo [2024]). Un esperimento sociale più complesso degli attivismi, che utilizza comunque il corpo, l'incisione nelle protuberanze dello spazio pubblico (graffiti), la strada come palcoscenico storico, il laboratorio per la costruzione di un nuovo immaginario sociale, non rispondendo alla logica della reazione. «Le azioni di controllo, persecuzione e repressione che il sistema esercita su di noi sono azioni vane e inutili, perché non pretendiamo di essere più forti di loro. La nostra risposta è innanzitutto l'affermazione della nostra fragilità e la capacità di porci al di là della loro logica di forza» (Galindo [2024]: pos. 124).

5. *L'attivismo artistico tra resistenza e inoperosità*

A questo punto, dopo aver preso in esame, anche se rapidamente, tre casi di attivismo occorre fare un passo ulteriore in direzione teoretica. Regina

José Galindo, Cheril Linett e il collettivo cileno la *Yeguada Latinoamericana*, María Galindo Guion e il collettivo boliviano *Mujeres Creando* fanno appello alla capacità dell'opera di creare un nuovo spazio-tempo, in grado di generare nuove costellazioni di senso e produrre una nuova sintassi, quasi «scavando una lingua straniera nella lingua» (Deleuze [2009]: 35). Le tre performance intervengono sul reale fendendolo, producendo un taglio, innestando sullo stesso vocabolario forme sintattiche disturbanti, decostruendo enunciazioni e riconcatenandole, generando nuove linee di fuga attraverso la sovrapposizione di strati e la moltiplicazione creativa di elementi in connessione. Non si tratta tanto di definire nuovi significati quanto di innescare concatenamenti o, meglio ancora, lavorare sul potenziale sopito di ciò che è già in atto. In questo senso l'opera d'arte si rivela non come informazione (circolazione di una parola d'ordine) né come contro-informazione, ma come atto di resistenza. «L'atto di resistenza ha due facce. È umano ed è anche l'atto dell'arte. Solo l'atto di resistenza resiste alla morte, sottoforma di opera d'arte o sotto forma di una lotta di uomini» (Deleuze [2009]: 23).

Così si riformula il rapporto tra arte e politica, dato che negli attivismi si rende visibile il progressivo spostamento dell'opera in direzione dell'evento. L'opera d'arte favorisce e produce l'evento scomparendo in esso. Seguendo Maurice Blanchot, Deleuze ci ricorda che nell'evento coesistono due dimensioni inseparabili: «da una parte ciò che sprofonda e si compie nei corpi, dall'altra un'inesauribile potenzialità che supera ogni attualizzazione» (Deleuze [2009]: 42). Se guardiamo con questa lente la performatività degli attivismi notiamo che l'opera-evento fa corpo con il suo autore o con la multiautorialità collettiva, fa tutt'uno con i corpi che ne costituiscono il supporto materiale. Della triade operatore, opera, operazione notiamo di fatto la scomparsa dell'opera che si risolve completamente nell'operazione/evento realizzata dal corpo dell'operatore (come soggetto singolare, multiplo e femminile).

Questo tratto non è tipico soltanto degli attivismi, ma è presente in molte performance basate su forme di body art. Ciò che caratterizza prepotentemente le forme di attivismo artistico è il consumarsi dell'azione nell'evento in cui, nel tentativo di resistere e di opporsi, anche alla morte (e questo è il caso *à la lettre* delle *acciones de arte*), permane un residuo che fa vivere o durare l'opera anche quando è terminata, pur in assenza di supporto o con un surrogato di supporto¹⁵. La resistenza e il perdurare sono dunque legati all'arco che unisce operatore, operazione e spettatore, dove il polo di resistenza è proprio lo spettatore che si fa testimone, diretto o indiretto.

15 Come nel caso di registrazioni, filmati, fotografie che creano, comunque, problemi museografici di natura anche teorica ed etica legati all'archiviazione e alla rimessa in circolo di quel materiale, al suo *reenactment*.

Se, ed è ancora Deleuze a sottolinearlo, «non c'è opera d'arte che non faccia appello a un popolo che non esiste ancora» (Deleuze [2009]: 24), allora gli attivismi ci mostrano il popolo che ancora manca, chiedono un nuovo popolo per una nuova azione politica¹⁶. In questo senso l'opera inventa il suo popolo, lo chiama alla vita, lo produce. L'opera è allora attività. Ancora di più lo sono gli attivismi, in quanto azioni poietiche, che nel farsi bruciano se stesse come opera per generare il proprio popolo, vale a dire mantenere aperta l'inesauribile potenzialità dell'evento che non si risolve mai nel passaggio all'atto.

Ecco il potenziale di resistenza che, come acutamente nota Agamben, «ha costitutivamente a che fare con la liberazione di una potenza» (Agamben [2017]: 34), di una potenza interna all'atto stesso e consiste nella possibilità del suo «non-esercizio» (Agamben [2017]: 35), nella sospensione dell'atto. Agamben fonda la sua analisi sulla rilettura della *Metafisica* aristotelica, in particolare sulla determinazione dell'ente come sinolo di materia e forma all'interno della dinamica di potenza e atto. Se l'*energeia* è l'attualizzazione della *dynamis*, è però anche vero che l'*adynamia*, cioè l'impotenza, è una presenza privativa della potenza, la presenza di ciò che non è in atto, è la «potenza-di-non (passare all'atto)» (Agamben [2017]: 36) o, per dirla ancora diversamente, è l'inoperosità.

Proprio l'inoperosità costituisce il momento di resistenza dell'opera, ciò che trattiene e arresta la potenza rivelando l'opera come un campo di forze teso tra potenza e impotenza, agire e resistere. L'opera concretizza il passaggio all'atto ma non esaurisce le potenzialità latenti, anzi le preserva, custodendo la potenza-di-non come momento di resistenza. La potenza di non è allora l'inoperosità dell'opera che disarticola e disattiva lo schema potenza/atto, «rende inoperosa la potenza e la esibisce come tale» (Agamben [2017]: 44). Questa resistenza è interna alla potenza stessa, è propriamente ciò che le impedisce di risolversi ed esaurirsi nell'atto, restando così inoperosa. Ed è proprio tale inoperosità a rivelarsi come elemento politico presente nell'opera in quanto potenziale inesauribile di non-azione, di negazione dell'agire tramite la *praxis* artistica¹⁷.

Gli attivismi, attraverso le *praxeis* che mettono in scena, rivelano un atto di resistenza inoperoso, improduttivo, che si sottrae al lavoro, facendo così cortocircuitare la triade arendtiana della *vita activa* fondata sulle tre azioni fondamentali degli esseri umani, vale a dire: lavoro, produzione (opera), azione (Arendt [2009]). Gli attivismi fanno saltare il meccanismo produttivo agglutinante del capitalismo tardivo che riassorbe le opere precisamente all'interno di uno sche-

16 Per un approfondimento su popoli presenti e popoli mancanti o meglio sui popoli in appello cfr. Didi-Huberman (2020): 432-434.

17 In realtà ci sono anche altri fenomeni in cui l'inoperosità e la potenza-di-non si mostrano come atti di resistenza, ad esempio la festa, il carnevale, l'attività contemplativa priva di produzione, l'ozio, classicamente inteso, ma anche il riposo, più in generale tutto ciò che è negazione del lavoro.

ma di detonazione del loro potenziale di resistenza immettendole nel mercato dell'arte. Cancellando l'opera a favore dell'operazione e del residuo potenziale che si mostra nella sua inoperosità senza mai esaurirsi, destituiscono il ruolo della produzione e del lavoro proprio mantenendosi nell'ultimo polo della triade, vale a dire quello dell'agire.

Nelle forme di attivismo è l'azione a mostrarsi nella sua improduttività, perché all'assenza di opera-oggetto (vendibile e quindi trasformabile in merce) fa da *pendant* l'inclusione nell'azione dello spettatore invitato a partecipare e non a comprare (l'opera o il biglietto per vederla). Queste forme artistiche mettono in scena l'elemento propriamente anarchico e inappropriabile, ossia l'azione come residuo dell'opera, ciò che resta dell'opera nella traiettoria trasformativa innescata dalla performatività. L'azione risulta improduttiva perché genera potenzialità di non agire secondo i dettami del mercato o dei quadri socio-politici di contesto. E questo emerge con un'evidenza ancora maggiore nel caso di attivismi di matrice femminista, come quelli di cui abbiamo parlato.

Gli attivismi ci mostrano pertanto come «oggi l'arte si present[i] come un'attività senz'opera» (Agamben [2009]: 12) che ha propriamente il suo luogo nell'agente, o meglio nella multiagentività dei suoi coproduttori, così da generare una nuova anarchia politica in grado di produrre una risoggettivazione nello spazio collettivo.

Bibliografia

- Agamben, G., 2017: *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza.
- Arendt, H., 2009: *Vita activa. La condizione umana*, tr. it. di S. Finzi, introduzione di A. Dal Lago, Bompiani, Milano.
- Benjamin, W., 2000: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, ed. a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma.
- Beverly, J., 2006: *Prefacio*, in Monasterios, E.P. (ed.), *No pudieron con nosotras. El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*, la Paz, Plural editores, pp. 11-15.
- Bishop, C., 2004: *Antagonism and Relational Aesthetics*, "October" 110, pp. 51-79.
- Bishop, C., 2019: *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, tr. it. di C. Guida e M. Ulbar, Luca Sossella editore, Roma.
- Bourriard, N., 2010: *Estetica relazionale*, tr. it. di M.E. Giacomelli, Postmediabook, Milano.
- Canclini, N.G., 2010: *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, Katz Editores, Buenos Aires-Madrid.
- Dal Lago, A., Giordano, S., 2008: *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino.
- Dal Lago, A., Giordano, S., 2018: *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Desideri, F., 2019: *I Modern Times di Benjamin*, in Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma, pp. IX-XLI.

- Deleuze, G., 2009: *L'atto di creazione*, tr. it. e cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli.
- Deleuze, G., Guattari, F., 2002: *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. di A. de Lorenzis, ed. a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino.
- Deleuze, G., Guattari, F., 2003: *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di G. Passerone, introduzione di M. Guareschi, Castelvecchi, Roma.
- Deleuze G., Guattari, F., 2021: F., *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata.
- Didi-Huberman, G., 2020: *Popoli in lacrime, popoli in armi. L'occhio della storia* 6, tr. it. di R. Boccali, Mimesis, Milano.
- Fiengo Villena, S., 2015: *El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo*, "Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo" 3 (1), pp. 172-197.
- Fischer-Lichte, E. 2016: *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, tr. it. e cura di T. Gusman, Carocci, Roma.
- Galindo, M., 2024, *Femminismo bastardo*, tr. it. di R. Granelli, prefazione di P. Preciado, Mimesis, epub, Milano.
- Goffmann, E., 1988, *Il rituale dell'interazione*, tr. it. di A. Evangelisti e V. Mortara, Il Mulino, Bologna.
- Guastini, D., 2003: *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Laterza, Roma-Bari.
- Guattari, F., 1996: *Caosmosi*, tr. it. di M. Guareschi, Costa & Nolan, Genova.
- Guattari, F., 2019: *Le tre ecologie*, tr. it. di U. Todini, introduzione di F. La Cecla, con interventi di J. Baudrillard, P. Fabbri e W. Sachs, Sonda editore, Milano.
- Laclau, E., Mouffe, C., 2011: *Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale*, tr. it. di M. Filippini, ed. a cura di F.M. Cacciato, Il Melangolo, Genova.
- Monasterios, E.P., 2006: *Introducción*, in Monasterios, E.P. (ed.), *No pudieron con nosotras. El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*, Plural editores, la Paz, pp. 17-26.
- Nanni, S., 2017: *Cuerpo y memoria. ¿Quién puede borrar las huellas?*, "Centroamericana" 27.2, pp. 29-43.
- Rancière, G., 2022: *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, tr. it. di F. Caliri, Derive-Approdi, Roma.
- Raunig, G., 2009: *A Thousand Machines. A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, eng. transl. by A. Derieg, Semiotext(e), New York/Los Angeles.
- Richard, N., 2007: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- Richard, N., 2014: *Márgenes e instituciones. Arte de Chile desde 1973*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Richard, N., 2021: *Zonas de tumulto. Memoria, arte y feminismo*, textos reunidos 1986-2020, CLACOS, Buenos Aires.
- Sholette, G., 2006: *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London.
- Trione, V., 2002: *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino.
- Turner, V., 2021: *Dal rito al teatro*, tr. it. di P. Capriolo, Il Mulino, Bologna.
- Urbani, G., 2012: *La parte del caso nell'arte di oggi*, in Zanardi, B. (a cura di), *Per una archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, con saggi di G. Agamben e T. Montanari, Skira, Milano, pp. 93-107.
- Walker, Y., Bowring, J., Davis, S., 2025: *Monuments and feminist activism: Queen Isabel la Católica and Virgen Barbie in La Paz*, "Landscape Research", pp. 1-19.
- Wind, E., 2004: *Arte e anarchia*, tr. it. di J.R. Wilcock, Adelphi, Milano.