



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA  
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE  
IN SCRITTURE VISIVE E PERFORMATIVE

**Performance e Decolonialità.**

**La riscrittura dei corpi, dei saperi e degli spazi pubblici nei festival  
e nelle pratiche curatoriali in Italia e Europa**

RELATORE

Chiar.mo Prof. Fiaschini Fabrizio

CORRELATRICE

Prof. Giada Cipollone

Tesi di Laurea Magistrale

di Alessia Sala

Matr. n.521833

Anno Accademico 2023-2024

## INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1	
PRATICHE PERFORMATIVE E PERCORSI DI DECOLONIALITÀ	11
1.1 Decolonizzazione, Postcolonial Studies e Decolonialità	11
1.2 Performance: elementi, funzioni, potenzialità e le teorie di Schechner	18
1.3 Judith Butler: performatività, identità e costruzione sociale	24
1.4 Diana Taylor: memorie e saperi in repertorio	27
1.5 Fuggitività nera e Utopia queer	31
CAPITOLO 2	
DOCUMENTA 14, KUNSTENFESTIVALDESARTES, FESTIVAL D'AUTOMNE. Curatori e Festival in percorsi di decolonialità	41
2.1 Documenta 14. Learning from Athens	46
2.1.a Identità Sud	47
2.1.b The Parliament of Bodies	50
2.1.c Memorie e significati nella Polis di Atene	53
2.2 KUNSTENFESTIVALDESARTES	56
2.2.a Free School	58
2.3 Festival d'Automne	64
2.3.a Dream City Carte Blanche per Festival d'Automne	68
CAPITOLO 3	
PRATICHE PERFORMATIVE IN QUARTIERE. IL CASO DI VIA PADOVA	76
3.1 Sguardo su Via Padova	76
3.2 Le Alleanze dei Corpi	82

3.2.a Alleanze e Cura	84
3.2.b Alleanze e liberazione epistemica	90
3.2.c Riscrivere e abitare lo spazio pubblico	98
3.3 Archive Milano	102
3.4 Chiamata Galassia	104
CONCLUSIONE	110
BIBLIOGRAFIA	118
SITOGRAFIA	122
APPENDICE FOTOGRAFICA	126

## INTRODUZIONE

Queste pagine vogliono essere un percorso di indagine atto ad esaminare il potenziale della performance come strumento di decolonialità, focalizzandosi sulla sua capacità di deflagrare e decostruire le strutture normative dominanti.

Le pratiche performative sono analizzate non solo per il loro valore artistico, ma anche come atti di emancipazione, che agiscono per dissolvere norme incorporate e far emergere saperi silenziati e nascosti. Attraverso queste pratiche, si crea uno spazio per abitare il margine e, allo stesso tempo, costruire nuove relazioni e alleanze capaci di infrangere le gerarchie, i linguaggi dominanti, e gli spazi imposti dal colonialismo.

Il pensiero decoloniale e le pratiche performative si incontrano nel loro potenziale politico di contestazione e decostruzione delle strutture di potere dominanti. Entrambe, infatti, agiscono riscrivendo le narrazioni storiche e culturali che hanno perpetuato disuguaglianze e marginalizzazioni, aprendo spazi di resistenza e possibilità per nuove forme di soggettività e relazione.

In questo contesto, il rapporto tra performance e decolonialità si è sviluppato nei festival e nelle pratiche curatoriali in Italia e in Europa, configurandosi come spazi di contronarrazione e negoziazione delle identità. L'obiettivo di questa ricerca è indagare le modalità con cui questi contesti culturali operano come luoghi di resistenza, proponendo alternative alle narrazioni egemoniche e creando spazi di visibilità per soggettività storicamente marginalizzate.

Il punto di partenza di questa indagine è la consapevolezza che i festival e le istituzioni culturali non sono ambiti neutri, ma dispositivi complessi che riflettono e, talvolta, riproducono le dinamiche di inclusione ed esclusione che caratterizzano le strutture sociali e politiche. In tale scenario, la performance emerge come uno strumento significativo per mettere in discussione le gerarchie estetiche e epistemologiche ereditate dalla modernità coloniale, promuovendo una riflessione critica sulle forme di sapere, potere e rappresentazione che definiscono la cultura

contemporanea. In particolare, l'analisi si concentrerà sull'osservazione e sull'interpretazione delle azioni, delle trasformazioni e riconfigurazione che coinvolgono i corpi – conformi e non –, il riconoscimento e la valorizzazione della pluralità dei saperi, nonché la riappropriazione e l'accessibilità dello spazio pubblico.

Attraverso un'analisi interdisciplinare che integra teorie postcoloniali e decoloniali, performance studies e l'esame di case studies relativi a una selezione di festival, manifestazioni e scelte curatoriali in Italia e in Europa, questa tesi indagherà come artisti e curatori affrontano e decostruiscono le dinamiche di potere negli spazi culturali pubblici, esaminando l'impatto delle loro pratiche sulle politiche culturali e sulle forme di partecipazione del pubblico. Particolare attenzione verrà dedicata al ruolo delle pratiche performative nella creazione di spazi di alterità, memoria e contestazione, mettendo in luce il loro potenziale trasformativo nell'immaginare e costruire futuri decoloniali.

La tesi è strutturata in tre capitoli, ognuno dei quali affronta un aspetto specifico della relazione tra pratiche performative, curatela decoloniale e spazio pubblico. L'approccio interdisciplinare utilizzato integra teorie, casi studio e ricerca sul campo, integrando strumenti critici capaci di attraversare i confini tra teoria e pratica, tra produzione artistica e strutture istituzionali, per esplorare il potenziale delle arti performative come strumenti di resistenza, riscrittura e trasformazione delle istituzioni culturali e dei contesti urbani. le aree di studio richiedono

La tesi si propone di comprendere come tali pratiche possano contribuire a un cambiamento profondo delle strutture di potere e delle dinamiche di inclusione nell'arte e nella cultura.

Il primo capitolo si concentra sulla costruzione del quadro teorico di riferimento, partendo dall'analisi delle principali teorie decoloniali e degli studi sulla performance. Attraversando i contributi di Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Gayatri Chakravorty Spivak e Homi K. Bhabha, si esplorano i contributi di

pensatori che hanno riconosciuto come la colonialità continui a influenzare le epistemologie, le istituzioni culturali e le pratiche artistiche contemporanee il cui lavoro ha permesso di analizzare criticamente l'impatto della colonialità sulle strutture epistemiche e culturali contemporanee. La nozione di *colonialità del potere* (Quijano) e il concetto di *pensiero decoloniale* (Mignolo) hanno fornito un quadro di riferimento per comprendere come le eredità del colonialismo continuino a influenzare le rappresentazioni e narrazioni culturali e artistiche. L'approccio di Spivak ha inoltre permesso di interrogare i meccanismi di rappresentazione e agency dei soggetti subalterni, mentre le riflessioni di Bhabha sull'ibridazione culturale si sono rivelate utili per analizzare le modalità di negoziazione identitaria nelle pratiche performative contemporanee.

Sul versante dei performance studies, la ricerca si è basata su una selezione di scritti e di autori, come Richard Schechner, Marco De Marinis, Annalisa Sacchi. A partire dalle teorie di Schechner, padre dei performance studies, si sono individuati gli aspetti caratterizzanti della performance e il concetto di *restored behavior*, per analizzare, attraverso una selezione di autori, le potenzialità e la rielaborazione delle pratiche performative nei contesti decoloniali. Butler e Taylor hanno contribuito con le loro riflessioni sul rapporto tra performance e costruzione dell'identità politica, e mentre i lavori di Moten e Muñoz hanno offerto prospettive fondamentali per comprendere la dimensione affettiva e utopica delle performance legate alle soggettività razzializzate e queer.

Questo corpus teorico ha costituito la base per sviluppare un'analisi critica dei festival e delle pratiche curatoriali esaminate, permettendo di situarle all'interno di un dibattito più ampio sulla decolonialità, la rappresentazione e il ruolo delle istituzioni culturali.

Il capitolo analizza come la performance possa essere vista come una pratica di resistenza, capace di creare soggettività alternative e ristrutturare lo spazio pubblico, evidenziando le potenzialità di questi approcci per sfidare le strutture dominanti e promuovere una visione inclusiva e pluralista.

Nel secondo capitolo, si esamina un'ampia gamma di festival internazionali e progetti curatoriali in Europa e nel Mediterraneo, che affrontano tematiche legate alla decolonialità e alla trasformazione dello spazio pubblico tramite le arti performative.

Vengono analizzati eventi come Documenta 14, Kunstenfestivaldesarts, Festival d'Automne e Dream City, attraverso lo studio dei loro cataloghi e archivi digitali. Sono stati analizzati i cataloghi e gli archivi digitali di Documenta 14, Kunstenfestivaldesarts, Festival d'Automne e Dream City, festival che hanno sviluppato programmazioni attente alle questioni della decolonialità e della riscrittura degli spazi pubblici attraverso la performance.

Questo ha consentito un'indagine approfondita delle strategie adottate per coinvolgere artisti e comunità, nonché delle sfide incontrate nel tentativo di ridefinire le pratiche curatoriali in una prospettiva decoloniale.

L'analisi dei materiali ha incluso:

- lo studio delle linee programmatiche, i public programs e le dichiarazioni curatoriali;
- l'esame delle opere e degli artisti coinvolti;
- l'indagine sulle strategie di mediazione culturale adottate.

Attraverso questo lavoro, è stato possibile ricostruire le traiettorie di trasformazione che caratterizzano il rapporto tra performance e decolonialità nei festival contemporanei, evidenziando le pratiche più innovative e i limiti strutturali ancora presenti nelle istituzioni culturali.

Questo capitolo indaga le strategie curatoriali utilizzate per dare spazio a pratiche artistiche non eurocentriche e per favorire la partecipazione del pubblico, con un focus particolare sulle dinamiche che si sviluppano tra istanze decoloniali e le strutture istituzionali. Vengono esplorati i punti di forza e le limitazioni delle politiche culturali adottate, mettendo in luce le sfide legate all'inclusività e alla sostenibilità di tali pratiche in contesti istituzionalizzati.

Il terzo capitolo si concentra su un'indagine di campo nel quartiere multietnico di Via Padova a Milano, un'area periferica in cui emergono pratiche artistiche e curatoriali che operano lontano dai circuiti tradizionali e istituzionali. Analizzando esperienze come il festival *Le Alleanze dei Corpi*, le assemblee di *Chiamata Galassia* e le attività dell'associazione culturale decoloniale Archive, il capitolo esplora come le pratiche artistiche indipendenti contribuiscano a ridefinire lo spazio pubblico in un contesto urbano caratterizzato da una forte diversità culturale. L'indagine affronta temi legati al radicamento nel quartiere, alla valorizzazione di spazi non convenzionali, all'uscita dalle istituzioni ufficiali, e alle tensioni legate alla periferia e marginalità. Si analizza come queste esperienze possano fungere da modelli alternativi di resistenza culturale e sociale, mettendo in evidenza le possibilità di un'arte nomade che sia profondamente radicata nel territorio ma allo stesso tempo indipendente dalle dinamiche di potere centralizzate. Questa analisi è basata sull'osservazione diretta e sulla partecipazione attiva ai contesti del quartiere. In particolare, il tirocinio svolto dal 20 agosto al 30 ottobre nell'ambito della produzione e comunicazione presso *Le Alleanze dei Corpi L'orda magica*, nel quartiere di Via Padova, ha offerto un accesso diretto alle dinamiche interne di queste realtà, permettendo di osservare le strategie adottate nell'organizzazione e nella promozione di un festival di arti performative nomade, oltre ad aver permesso di consultare integralmente il materiale d'Archivio. Il festival opera nel settore della danza e delle arti performative con azioni di inclusione e promozione sociale, interrogando il rapporto tra arte, territorio e comunità. L'esperienza ha consentito di analizzare le scelte curatoriali, le modalità di coinvolgimento dei pubblici e le politiche adottate per ampliare la visibilità e la pluralizzazione delle pratiche artistiche, favorendo la partecipazione di artisti e collettivi provenienti da contesti marginalizzati. Sempre nel quartiere di Via Padova, la partecipazione alle assemblee di *Chiamata Galassia*, ospitate presso l'associazione culturale decoloniale Archive, ha rappresentato un'opportunità per sperimentare pratiche collettive e assembleari nel processo di decostruzione e decolonizzazione delle istituzioni culturali. *Chiamata*

Galassia è un'assemblea di lavoratori e lavoratrici dello spettacolo nata in risposta alle forme di censura e silenziamento messe in atto dalle istituzioni culturali nei confronti del massacro in corso del popolo palestinese. In questo contesto, il confronto con artisti, curatori e operatori culturali ha permesso di approfondire le strategie di resistenza adottate nei circuiti indipendenti e di riflettere sulle tensioni tra questi e le istituzioni culturali mainstream.

L'osservazione partecipante è stata condotta attraverso la presenza diretta agli eventi, l'interazione con artisti e curatori e la raccolta di materiali documentali, tra cui cataloghi, programmi e interviste informali. L'obiettivo non è stato solo l'analisi delle performance in sé, ma anche lo studio delle reti di relazione e delle politiche culturali che le sostengono. Questo approccio ha permesso di ricostruire, nel terzo capitolo, il contesto del quartiere di Via Padova, area multietnica della periferia di Milano, mettendo in luce i processi di trasformazione in atto e il divenire delle istanze artistiche, sociali e culturali che attraversano il territorio. Infine, è presente una piccola appendice fotografica costituita da materiale reperito dagli archivi digitali pubblici, materiale inedito dall'archivio privato del Festival Le Alleanze dei Corpi 2024, e alcuni scatti fotografici personali eseguiti durante il periodo di tirocinio.

L'obiettivo finale di questa ricerca è contribuire al dibattito in corso sulle possibilità di una curatela decoloniale, interrogando le modalità attraverso cui pratiche artistiche e istituzionali possono essere ripensate e trasformate in un'ottica critica, inclusiva e orientata verso l'emancipazione. Questo implica una riflessione sulle strutture di potere che regolano la produzione e la fruizione artistica, problematizzando il ruolo delle istituzioni culturali e le politiche di rappresentazione, esposizione e narrazione nel contesto contemporaneo.

Un aspetto centrale dell'analisi riguarda il superamento delle logiche eurocentriche che spesso caratterizzano le narrazioni artistiche e curatoriali, favorendo invece posizionamenti capaci di accogliere prospettive molteplici, non gerarchiche e situate. In questo senso, la ricerca esplora i processi attraverso cui le pratiche

performative contribuiscono alla decostruzione delle strutture coloniali ancora operanti nei contesti culturali, attraverso strategie come la riscrittura delle memorie collettive, la creazione di spazi di co-creazione e auto-rappresentazione e l'adozione di metodologie curatoriali partecipative e orizzontali.

Inoltre, attenzione particolare è riferita all'intersezione tra performance, decolonialità e spazio pubblico, in quanto spazio simbolico e politico in cui si giocano dinamiche di visibilità, accessibilità e agency. La ricerca interroga la performance come dispositivo di radicale riscrittura dello spazio pubblico, da sottrarre alle logiche normative e istituzionali per renderlo un territorio di negoziazione, resistenza e costruzione di nuove forme di socialità e partecipazione. Attraverso questa indagine, la tesi si propone di evidenziare le sfide e le opportunità che emergono dall'incontro tra pratiche artistiche e istanze decoloniali, individuando modelli alternativi di produzione e fruizione culturale. L'intento è quello di contribuire alla definizione e al consolidamento di buone pratiche curatoriali capaci non solo di problematizzare le strutture esistenti, ma anche di immaginare e prefigurare futuri possibili. In questa prospettiva, la ricerca mira a stimolare una riflessione più ampia sulla capacità dell'arte di evocare nel presente frammenti di un futuro libero, plurale e radicalmente inclusivo per le pratiche artistiche e culturali contemporanee.

## CAPITOLO 1

### PRATICHE PERFORMATIVE E PERCORSI DI DECOLONIALITÀ

Negli ultimi decenni, artisti e ricercatori hanno sviluppato una varietà di pratiche performative che mirano a sfidare le norme estetiche, culturali e di rappresentazione imposte dall'Occidente. Queste pratiche spaziano dalla danza al teatro, dall'arte visiva alle installazioni, e cercano di riconfigurare le modalità attraverso cui le storie e le identità vengono presentate e percepite.

Le performance è un dispositivo potente, libero, imprevedibile e per questo efficace, attraverso cui le comunità marginalizzate possono dare voce e corpo a narrazioni alternative, sommerse e negate, reinterpretando la propria storia e rivendicando una posizione di agenzia.

Nell'ambito dei processi e dei pensieri decoloniali, le pratiche performative sono diventate uno strumento per la riscrittura della realtà e per la negoziazione critica dell'identità e dei saperi. Le arti performative partecipano alla decostruzione delle strutture del potere e delle norme epistemologiche incorporate, imposte dalla logica coloniale.

#### **1.1 Decolonizzazione, Postcolonial studies e Decolonialità.**

Prima di addentrarci nel merito delle esperienze performative e degli artisti che stanno tracciando nuove forme e pratiche per un'esistenza decoloniale, è essenziale chiarire il concetto di decolonialità, e come e perché esso si differenzia dalla decolonizzazione e dal pensiero postcoloniale, al fine di comprendere appieno il contesto e la motivazione che animano tali pratiche artistiche. La decolonialità, infatti, va oltre la semplice decolonizzazione politica e il pensiero postcoloniale, proponendo un cambiamento strutturale che riguarda non solo la fine del dominio coloniale, ma anche la liberazione delle menti, delle pratiche culturali e delle relazioni sociali dalle narrazioni imposte dal colonialismo.

In *Decolonialità e Privilegio* (2020), Rachele Borghi esplora il concetto di decolonialità applicato al sistema accademico e alla società, evidenziando il

privilegio bianco e patriarcale che domina nella trasmissione e costruzione della conoscenza. Attraverso pratiche didattiche e performative che sfidano le convenzioni accademiche, come l'uso del corpo e della sessualità nell'attivismo post-porno, Borghi promuove una decolonialità che mira alla liberazione delle identità subalterne, creando spazio per approcci inclusivi e critici all'interno delle istituzioni.

In questa occasione Borghi definisce la decolonialità come

critica al sistema-mondo attuale, alla colonialità che ha prodotto saperi, poteri e esistenze, una critica avanzata e sviluppata da intellettuali del Sud globale, attivi dentro e fuori i movimenti sociali. Ma non si limita a questo. La decolonialità è anche una proposta. Proposta di piste per uscire dalla colonialità, per non continuare a riprodurre un mondo coloniale.<sup>1</sup>

La decolonialità non solo propone una lettura critica della modernità e della conoscenza, svelando le stratificazioni di dominio e di sfruttamento che hanno radici profonde nel colonialismo e che perdurano nell'epoca contemporanea attraverso forme di "colonialità del potere" e "colonialità del sapere".

Borghi indica come la decolonialità, pur avendo avuto origine nel colonialismo, non sia terminata con il processo storico di decolonizzazione, ottenuta movimenti politici che rivendicavano l'indipendenza, ma come la colonialità riguardi le menti e i corpi.

Sul finire degli anni Settanta, gli studi postcoloniali si svilupparono principalmente a partire dalla letteratura e dalla critica culturale in seno al postmodernismo. Con contributi fondamentali di studiosi come Edward Said, Homi K. Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak, l'approccio teorico postcolonialista ha cercato di esplorare e criticare l'eredità lasciata dal colonialismo, mettendo in luce come il potere coloniale abbia influenzato profondamente cultura, identità e strutture di conoscenza non solo nei paesi colonizzati, ma anche in quelli colonizzatori,

---

<sup>1</sup> Rachele Borghi, *Decolonialità e Privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Culture Radicali, Meltemi editore, Fano (PU) gennaio 2020, p.22.

concentrandosi sulle categorie della rappresentazione, dell'immagine, della pubblicità, del linguaggio.

Uno dei contributi più noti è quello di Edward Said con il concetto di *orientalismo*, esposto nel suo libro del 1978, *Orientalismo*<sup>2</sup>. Said evidenzia come l'Occidente abbia costruito una rappresentazione stereotipata e riduttiva dell'Oriente, ritraendolo come passivo, inferiore e misterioso rispetto all'Europa, per legittimare il dominio coloniale. Tale rappresentazione, che Said definisce *orientalismo*, non è solo un prodotto della letteratura o dell'arte, ma una visione profondamente radicata che giustifica il controllo e la subordinazione di popoli "altri" rispetto all'Occidente.

Homi K. Bhabha approfondisce, invece, il tema dell'identità nel contesto coloniale, introducendo il concetto di *ibridazione culturale*.

Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the 'pure' and original identity of authority). Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power. For the colonial hybrid is the articulation of the ambivalent space where the rite of power is enacted on the site of desire, making its objects at once disciplinary and disseminatory - or, in my mixed metaphor, a negative transparency<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Edward W. Said, *Orientalismo, l'immagine europea dell'Oriente*, 1978, traduzione di Stefano Galli, Feltrinelli, 1999.

<sup>3</sup> «l'ibridità è il segno della produttività del potere coloniale, delle sue forze mutevoli e fissità; è il nome del rovesciamento strategico del processo di dominio attraverso il diniego (ovvero, la produzione di identità discriminatorie che assicurano l'identità "pura" e originaria dell'autorità). L'ibridità è la rivalutazione dell'assunzione dell'identità coloniale tramite la ripetizione degli effetti di identità discriminatoria. Essa mette in mostra la deformazione e lo spostamento necessari di tutti i luoghi di discriminazione e dominazione. Destabilizza le richieste mimetiche o narcisistiche del potere coloniale, ma reintegra le sue identificazioni in strategie di sovversione che rivolgono lo sguardo del discriminato contro l'occhio del potere. L'ibrido coloniale è l'articolazione dello spazio ambivalente in cui il rito del potere si svolge sul terreno del desiderio, rendendo i suoi oggetti al contempo disciplinari e disseminatori – o, nella mia metafora mista, una trasparenza negativa.»

Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Routledge, London 1994, p.112.

Per Bhabha, l'esperienza coloniale ha generato identità complesse e frammentate, motivo per cui le persone si trovano a vivere in un *in-between*, ovvero uno spazio intermedio tra culture diverse. Sebbene l'ibridazione sia un elemento ambiguo, ambivalente, questo stato *ibrido* permette la creazione di nuove identità che sfidano la fissità, in un continuo processo di negoziazione e trasformazione.

Gayatri Chakravorty Spivak, infine, si concentra sulla questione della *subalternità*, ossia la condizione delle persone storicamente marginalizzate e silenziate dai meccanismi di potere coloniale e successivamente postcoloniale. Nel suo saggio *Can the Subaltern Speak?*<sup>4</sup> Spivak, analizzando il caso delle vedove sati, esplora la difficoltà, se non l'impossibilità, dei soggetti oppressi di trovare uno spazio di espressione e ascolto per la propria voce, poiché questa viene spesso filtrata e controllata dalle strutture dominanti. La sua riflessione mette in luce le sfide che affrontano i soggetti subalterni nel rappresentarsi autonomamente.

Rispetto agli studi postcoloniali invece, la teoria della *decolonialità* si sviluppa con una visione critica più ampia, emergendo principalmente in America Latina, dove trova le sue radici nelle lotte sociali e politiche di popoli indigeni e afrodiscendenti. A differenza degli studi postcoloniali, che si focalizzano in larga misura sulle rappresentazioni culturali e sulla critica identitaria, la decolonialità ha come obiettivo la sovversione radicale delle strutture di conoscenza e di potere imposte dal colonialismo, strutture che permangono nelle istituzioni moderne.

È il 1991 quando nel saggio *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*<sup>5</sup> di Anibal Quijano la parola *colonialità* appare per la prima volta. Il concetto in seguito si specificerà nella nozione di *colonialità del potere*<sup>6</sup>, con l'intento di descrivere come il colonialismo abbia lasciato un'eredità di dominazione che si è integrata nel capitalismo globale, influenzando i rapporti economici, sociali e culturali anche dopo la fine formale del colonialismo, a partire dal percorso di

---

<sup>4</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in "Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds) *Marxism and the Interpretation of Culture*", Illinois Press, Chicago 1988.

<sup>5</sup> Anibal Quijano, *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, "Perú Indígena", 29 Lima, 1992 pp.11-20.

<sup>6</sup> Anibal Quijano, *Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America*, in "International Sociology", vol. 15, n. 2, 2000, pp. 215-232., traduzione <https://camminardomandando.com/wp-content/uploads/2019/05/quijano-colonialitc3a1-del-potere.pdf> 1 Dicembre 2024

omogeneizzazione dei popoli verso lo sviluppo di stati nazione. In particolare, introducendo «la prospettiva eurocentrica della conoscenza»<sup>7</sup> Quijano analizza come la modernità ha origine nell'esperienza storica della conquista delle Americhe dando vita a nuovi rapporti sociali, materiali e soggettivi, insieme all'emergere di una nuova struttura di potere mondiale eurocentrica, capitalistica e coloniale. È con l'Europa umanista e cartesiana che si sviluppa formalmente una nuova prospettiva sulla conoscenza, che definisce la razionalità e la modernità. Questo processo segna una mutazione del vecchio dualismo tra corpo e spirito, dove il corpo diventa un oggetto di studio inferiore, mentre il soggetto, come protagonista del "cogito" cartesiano, diventa il fulcro della razionalità, la condizione che determina il soggetto dotato di agency.

Quijano osserva come la razionalità occidentale cristallizzandosi abbia partecipato alla formazione dell'ideologia di razza. Nei secoli successivi viene elaborato il concetto di razza, intesa come una gerarchia che colloca i non-europei in una catena evolutiva, da "primitivi" a "civilizzati", da "irrazionali" a "razionali". In questa visione evoluzionista, i popoli non-europei sono considerati parte del passato primitivo della civiltà, che giustifica il dominio e lo sfruttamento degli altri. Questo schema eurocentrico permette di ridurre la storia di altri popoli a un processo di "modernizzazione".

Quijano osserva come, quando questa prospettiva viene applicata all'America Latina, essa agisce come uno specchio deformante: sebbene vi siano tratti storici europei, la realtà latinoamericana è diversa e non può essere completamente catturata da tale visione. L'accettazione di questa immagine distorta come realtà propria ha impedito di affrontare le problematiche latine e ha generato un'illusione di identità che non corrisponde alla realtà, mantenendo la difficoltà nel risolvere i reali problemi e le forme di ingiustizia.

Il nostro dramma è che siamo stati tutti portati, consapevolmente o meno, volontariamente o meno, a vedere e accettare quell'immagine come una realtà nostra e soltanto nostra. Per

---

<sup>7</sup> Ivi p.73

questa ragione, per moltissimo tempo siamo stati quello che non siamo, quello che non avremmo mai dovuto essere e quello che non saremo mai. E per la stessa ragione, non riusciamo mai ad afferrare i nostri problemi reali, e tantomeno a risolverli, se non in maniera parziale e distorta.<sup>8</sup>

Oltre agli studi di Quijano emergono quelli di Walter Mignolo, che in *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*<sup>9</sup> (2000) si sofferma su il *pensiero decoloniale*, sottolineando la necessità di mettere in discussione la centralità del sapere occidentale e di rivalutare le numerose e alternative prospettive indigene, africane e latinoamericane. Secondo Mignolo, solo creando una pluralità di conoscenze sarà possibile superare il primato del sapere occidentale. La teoria decoloniale va oltre, proponendo una pluralità di saperi che sfida il primato occidentale e valorizza conoscenze indigene e afrodiscendenti, considerando la modernità stessa come una costruzione coloniale da smantellare. La riflessione sul pluralismo è stata poi ripresa da Ramón Grosfoguel (2016) che commenta

Se vogliamo passare dall'Universo al Pluriverso, bisogna riconoscere che esistono diversi progetti coloniali al mondo. La colonialità sarà diversa o non sarà. Ci sono pensieri decoloniali prodotti in Africa, America Latina, in Asia, in Europa, in America del Nord, in molte parti del mondo. Hanno lingua, formulazioni, concetti propri, perché le storie coloniali, locali, imperiali, sono diverse e le resistenze nascono ed epistemologie diverse. [...] Ci possono essere punti in comune, ma mai una mono-epistemologia né universalismo a partire da cui certi deciderebbero che cosa è vero, reale e buono per tutti. Questo significherebbe riprodurre l'universalismo occidentale. Noi quello che vogliamo fare è il pluriversalismo.<sup>10</sup>

Aldilà delle differenze geografiche e quindi culturali e accademiche legate allo sviluppo delle teorie postcoloniali o decoloniali, gli studi postcoloniali si

---

<sup>8</sup> Ivi p.82

<sup>9</sup> Walter Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2000. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.cttq94t0>. Accessed 1 Dec. 2024.

<sup>10</sup> Rachele Borghi, *Decolonialità e Privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Culture Radicali, Meltemi editore, Fano (PU) gennaio 2020, p.72.

concentrano maggiormente sulla letteratura e sulle rappresentazioni culturali, la decolonialità assume una posizione più radicale, perché si propone di smantellare le strutture di potere e di episteme coloniali. La decolonialità critica apertamente la modernità stessa, considerandola come una parte integrante del progetto coloniale; gli studi postcoloniali, sebbene critici verso il colonialismo, spesso non adottano un posizionamento così radicale nei confronti della modernità.

La teoria decoloniale va oltre, proponendo una pluralità di saperi che sfida il primato occidentale e valorizza conoscenze indigene e afrodiscendenti, considerando la modernità stessa come una costruzione coloniale da smantellare. La decolonialità, non limitandosi alla decostruzione del sistema-mondo e impegnandosi nell'affermazione delle pluralità, si è strettamente connessa con la dimensione pratica e agita dei saperi, interessandosi alle pratiche dei corpi, alle forme di abitazione e occupazione degli spazi e alle pratiche coreutiche, performative, orali e artistiche che custodiscono le identità colonizzate e rese sulbalterne, oltre a quelle pratiche corporee che riscrivono i pensieri e le norme. In questo paragrafo si è cercato di offrire degli elementi chiave per la comprensione del meccanismo performativo, nel suo processo indefinibile ed effimero. Nei prossimi paragrafi saranno presentate diverse teorie di alcuni pensatori e artisti che hanno intuito e interpretato la condivisione di potenzialità e di processi tra decolonialità e performance studies. Il discorso che si è evoluto attorno a queste tematiche evidenzia come la performance, intesa non solo come forma d'arte ma anche come strumento politico e relazionale, costituisca un dispositivo capace di sfidare e sovvertire le logiche di potere di un paradigma eurocentrico dominante. In particolare, la performance si configura come veicolo attraverso il quale si anticipano e si integrano nuove prospettive politiche e culturali, abbracciando tematiche di genere e visioni post- e decoloniali. Le prospettive non-Eurocentriche hanno anticipato e integrato riflessioni fondamentali, in particolare quelle di Judith Butler, che evidenzia la performatività come processo costruttivo delle identità, e di Diana Taylor, la quale interpreta il corpo come archivio vivente di memoria e resistenza. Parallelamente, le analisi di

Muñoz e Moten offrono contributi cruciali nel delineare una performatività che interseca politiche di genere e discorsi post- e decoloniali, aprendo spazi di autoaffermazione e rigenerazione identitaria. Queste riflessioni, maturate da uno sguardo obliquo e non eurocentrico, si arricchiscono ulteriormente grazie al background migratorio, interraziale e, spesso, alla provenienza dai paesi del Sud globale di molti degli autori e degli artisti che incontreremo. Tali pensieri teorici e artistici si traducono in un impatto incisivo nella dimensione politica, mobilitando corpi e voci per affrontare e rinegoziare le questioni legate al genere e alla decolonialità, incarnando istanze radicali e democratiche. Nei paragrafi seguenti, queste dinamiche saranno analizzate in dettaglio, evidenziando il ricco dialogo che intercorre tra decolonialità e performance studies.

## **1.2 Performance: elementi, funzioni, potenzialità e le teorie di Schechner**

Antropologi, sociologi, teorici dei performance studies, ricercatori, artisti e curatori si sono dedicati allo studio e all'analisi delle modalità in cui culture e sistemi di saperi sono tramandati, sovvertiti e sviluppati tramite le pratiche artistiche corporee, di danza e teatro. La performance si è dimostrata essere un dispositivo ricco di potenzialità, ma che risulta difficilmente definibile e delineabile.

La performance per la sua stessa natura effimera, strettamente legata alla contaminazione dei linguaggi, delle arti e delle pratiche, sembra sfuggire ad una definizione fissa, scivolando continuamente altrove, abbracciando altri ambiti, altre forme. Si tratta infatti di una pratica artistica e culturale, ma anche politica e relazionale, che si caratterizza come un atto dal vivo che coinvolge un individuo o un gruppo di persone in relazione con un pubblico. Fabrizio Deriu, professore e ricercatore nelle discipline dell'Arte e dello Spettacolo, ripercorrendo il dibattito intorno alla natura ontologica della performance, conclude

Il concetto di performance, e parallelamente la correlata costellazione concettuale che sta alla base dell'approccio dei Performance Studies, si definiscono meglio in base a ciò che *fanno* piuttosto che in base a ciò che *sono* o pretendono di *essere*. [...] Per questi motivi

la riflessione e l'elaborazione teorica circa funzioni e contesti della performance e dei diversi tipi di attività performative non smette di essere cospicua e fruttuosa. Lo stesso Schcehner ha proposto in tempi e sedi diverse [...] vari elenchi e diverse schematizzazioni. [...] egli parla di quattro "grandi sfere" di manifestazione delle performance [...]: intrattenimento/ *entertainment*, cura/ *healing*, educazione/ *education*, ritualizzazione/*ritualizing*. Là dove tra queste quattro aree sussisteva in passato una rigida separazione, oggi il gioco di interazione tra l'una e l'altra è massimo<sup>11</sup>

La performance si configura come un concetto fluido e multidimensionale, la cui comprensione si arricchisce attraverso il riconoscimento dei contesti e delle funzioni in continua interazione. L'approccio teorico proposto da Schechner, che identifica le quattro grandi sfere di intrattenimento, cura, educazione e ritualizzazione, evidenzia come le distinzioni tra queste aree si stiano progressivamente attenuando, riflettendo una crescente contaminazione e convergenza tra le diverse forme di attività performativa.

Gli elementi centrali della performance comprendono il corpo, lo spazio, il tempo e la relazione con l'osservatore. Il corpo, quale strumento espressivo principale, veicola significati, emozioni e concetti, fungendo da mezzo per la relazione diretta e immediata con lo spettatore. Lo spazio e il tempo, d'altra parte, definiscono il contesto in cui si svolge l'azione performativa, con un'importanza particolare attribuita alla sua effimerità: ogni performance è unica e irripetibile, esistendo solo nel momento presente in cui si sviluppa. Attraverso la sua natura

fluida e situata, la performance disarticola le assegnazioni prestabilite, aprendo possibilità di riorganizzazione e risignificazione dei ruoli e delle identità all'interno dello spazio pubblico. Si aprono quindi nuove possibilità di rinegoziazione del sensibile, creando momenti di discontinuità in cui le categorie imposte possono essere sospese o sovvertite. Fabrizio Fiaschini, intervenendo nella tensione che soggiace nella performance tra estetica ed etica, osserva come le pratiche

---

<sup>11</sup> Fabrizio Deriu, *Forme, contesti e funzioni delle performance postmoderne*, in «CONTROCAMPI, Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale», a cura di Fabrizio Fiaschini, Bulzoni Editore, Roma, 2022, p.37.

performative non solo si oppongono alla fissità della partizione del sensibile, ma rivelano anche il carattere contingente e contestabile di ogni forma di organizzazione del sociale.

In queste pratiche [...] vi dominano la dimensione minoritaria dell'eccezione, lo strabismo della dislocazione, il profilo dell'indeterminatezza, la contingenza dell'azione sociale diretta, le relazioni discorsive, l'autonomia progettuale e realizzativa, l'adesione volontaria e la logica mutualista della condivisione dei saperi<sup>12</sup>.

Il valore critico risiede dunque nella capacità di rendere visibili le esclusioni e le gerarchie, non attraverso un atto puramente oppositivo, ma attraverso la creazione di nuovi spazi di esperienza e percezione condivisa.

Nel contesto decoloniale, la performance assume una funzione critica e di resistenza, in particolare attraverso la riappropriazione della narrazione. Comunità indigene e colonizzate utilizzano la performance per riconquistare e rielaborare la propria storia, mettendo in discussione le versioni imposte dalle strutture di potere. In questo processo, il corpo diventa un archivio vivente, un repertorio secondo la lezione di Diana Taylor, che esprime e materializza la memoria storica, oltre a raccontare il trauma e la lotta post-coloniale. La performance, quindi, non è solo un atto estetico, ma un mezzo attraverso cui si restituiscono voci, significati e identità che sono stati storicamente marginalizzati.

Questa dimensione trasformativa della performance si lega alla sua capacità di creare uno spazio di differimento nel tessuto sociale. L'azione performativa non si limita a rappresentare un'alternativa estetica, ma agisce direttamente sulla "partizione del sensibile", riorganizzando il campo percettivo e politico

Si sprigionano così frammenti di realtà che, sostanziati dall'azione performativa, si configurano citando Benjamin, come costellazione di gesti, tracce di una bellezza

---

<sup>12</sup> Fabrizio Fiaschini, in «CONTROCAMPI, Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale», a cura di Fabrizio Fiaschini, Bulzoni Editore, Roma, 2022, p.10

nascosta aperta sull'altrove, segnali segreti dell'avvenire, anticipazioni di una storia posta sotto il segno della differenza<sup>13</sup>.

Un tema chiave nelle pratiche performative decoloniali è la capacità di abitare il margine, di trasformare lo spazio liminale in una zona di potere e di resistenza. La condizione di marginalità diviene premessa di liminalità, di potenza di trasformazione, di libertà.

La marginalità è un luogo radicale di possibilità, uno spazio di resistenza. Questa marginalità, che ho definito come spazialmente strategica per la produzione di discorso contro-egemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere. Non mi riferivo, quindi, a una marginalità che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi.<sup>14</sup>

Non si può parlare di un unico processo decoloniale, ma di tracce, piste, scostamenti. bell hooks intuisce come l'abitare il margine non sia una scelta passiva ma un atto di sovversione, che permette ai soggetti marginalizzati di creare nuovi territori di significato. Le performance, specialmente quelle che si svolgono in spazi pubblici e condivisi, diventano strumenti per trasformare, affermare e formare le identità, creando alleanze e connessioni tra spazi, soggetti e saperi. Nelle teorie decoloniali, le pratiche performative diventano potenti dispositivi di riscrittura della realtà, delle identità e dei saperi, decostruendo le strutture di potere e le norme imposte dal colonialismo. Attraverso la performance, le comunità marginalizzate esprimono narrazioni alternative, reinterpretano la propria storia e rivendicano la propria agency. Richard Schechner, fondatore dei performance studies, ha rivoluzionato il modo in cui comprendiamo la performance come fenomeno culturale e sociale. Egli evidenzia come la performance, per sua ontologia, possa fungere da spazio trasformativo in cui norme e identità

---

<sup>13</sup> ibid

<sup>14</sup> bell hooks, *Elogio del margine. Razza, Sesso E Mercato Culturale*, Feltrinelli, Maggio 1998.

consolidate vengono sospese temporaneamente, consentendo la sperimentazione di ruoli, relazioni e gerarchie nuove. In questa dimensione, la performance e il rito creano uno spazio e un tempo separati dalla quotidianità e dalle sue convenzioni sociali, un momento liminale in cui i partecipanti possono esplorare modalità di essere alternative. Secondo Schechner, questo *spazio liminale* non solo permette un'espressione più autentica di sé, ma promuove anche una riflessione critica sulla propria identità e posizione sociale, rafforzando una consapevolezza collettiva. Canevari nel saggio *Lo specchio Infedele* (2019), riflette sul paradigma performativo negli studi antropologici, affermando «la performance, il mondo del “come se” offre la possibilità di sperimentare altre e infinite modalità di comportamento e relazione. Essa apre, nel suo modo congiuntivo liminoide, il ventaglio delle scelte possibili, ovvero realizza mondi sociali possibili rendendoli effettivi, seppur temporaneamente».<sup>15</sup>

Attraverso il gioco del "come se", la performance diventa un laboratorio sociale in cui le relazioni e i ruoli possono essere sperimentati, ridefiniti e talvolta sovvertiti. Nella sua effimerità, si dischiudono possibilità nuove per riflettere sulla realtà e, potenzialmente, trasformarla.

Le teorie decoloniali si intrecciano con le teorie performative di Schechner laddove entrambe riconoscono il potenziale della performance di rivelare, contestare e riscrivere le strutture di significato dominanti. La performance si configura dunque come un *laboratorio sociale*, una pratica di disobbedienza epistemica in cui le categorie di identità, genere, razza e classe possono essere rimesse in discussione. Questa riscrittura non rappresenta solo un rifiuto del passato coloniale, che troppo spesso porta alla sua dimenticanza e quindi alla sua negazione, ma si trasforma in uno strumento per ridefinire la realtà presente, facilitando la riappropriazione culturale e la rigenerazione identitaria per le comunità marginalizzate, che possono così esprimere, riappropriarsi e trasformare le proprie storie e conoscenze al di fuori dei paradigmi coloniali.

---

<sup>15</sup> Matteo Canevari, *Lo Specchio Infedele, Prospettive per il Paradigma teatrale in Antropologia*, 2019, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, p.146

Schechner sottolinea inoltre che la performance non è semplicemente una rappresentazione simbolica della realtà, ma un'azione culturale che interviene attivamente nel tessuto sociale, producendo effetti reali e duraturi. Il concetto di liminalità, mutuato dall'antropologo Victor Turner in *Antropologia della Performance* (1986), a sua volta ripreso da *I riti di Passaggio* (1909) di Van Gennep, assume un significato nuovo nella visione di Schechner: egli distingue tra esperienze liminali e liminoidi, dove le prime appartengono a contesti ritualizzati e tradizionali, mentre le seconde sono esperienze temporanee e giocose, che offrono uno spazio di esplorazione critica delle convenzioni sociali senza necessariamente implicare un cambiamento radicale. Questo processo liminale e sperimentale trasforma la performance in uno spazio dove identità e gerarchie possono essere temporaneamente sospese, osservate e rinegoziate in modo critico. Schechner concepisce la performance come uno *specchio culturale*<sup>16</sup> in cui le comunità hanno l'opportunità di osservare, interrogare e rinegoziare i propri valori, i propri legami e la propria identità collettiva. Questo specchio non è mai neutrale; esso agisce infatti anche come strumento critico, «la mera attività di “spiare attraverso” scompagina le categorie»<sup>17</sup>, perciò è capace di far emergere tensioni e conflitti latenti all'interno della comunità, rendendo la performance uno spazio privilegiato per il dibattito e per l'emersione di visioni alternative. Schechner attribuisce alla performance non solo un valore rappresentativo ma un potere trasformativo: essa non si limita a riflettere la realtà, bensì la trasforma. Attraverso la ripetizione di rituali e simboli, la performance diventa un processo di rigenerazione sociale, uno specchio culturale e sociale attraverso cui la comunità ritrova coesione e forza. La performance agisce così come catalizzatore per il cambiamento sociale, offrendo uno spazio dinamico in cui le comunità possono osservare, rinegoziare e ridefinire i propri valori e legami. In questo senso, la performance rappresenta un processo attivo di costruzione sociale, un luogo di

---

<sup>16</sup> R. Schechner, *News, Sex and Performance Theory*, in *Innovation/Renovation* edited by I.Hasson, Madison University Press 1983.

<sup>17</sup> Ibid.

confronto e trasformazione in cui le comunità possono riconoscersi, rigenerarsi e immaginarsi in forme sempre nuove.

### **1.3 Judith Butler: Performatività, identità e costruzione sociale**

Judith Butler, pur partendo da una prospettiva diversa da quella di Schechner, condivide con lui la visione della performance come uno strumento trasformativo per costruire e decostruire identità, comunità e strutture di potere. Entrambi vedono la performance come un mezzo per sospendere le norme consolidate, permettendo di esplorare alternative a ruoli e relazioni tradizionali. Mentre Schechner descrive la performance come uno spazio liminoide che favorisce il cambiamento sociale, Butler espande questa idea, mostrando come la performance possa sfidare le norme che determinano chi è degno di appartenenza e visibilità, offrendo così alle comunità marginalizzate uno spazio per ridefinire il proprio valore e riconoscimento collettivo.

Con *Gender Trouble* (1990), Butler introduce il concetto di *performatività del genere*, che si allontana dalle concezioni essenzialiste per proporre che il genere non sia una caratteristica innata o un'identità fissa, ma piuttosto un *atto performativo*: un insieme di azioni e gesti ripetuti che, attraverso la loro iterazione, costruiscono l'idea di un'identità stabile.

La nozione di performatività per Butler non è da limitarsi alla sua funzione artistica, culturale, ma si riferisce a un processo dentro cui le identità si formano e si consolidano attraverso pratiche sociali ripetute. Butler sostiene che non si è naturalmente uomini o donne, ma che si "fa" il genere attraverso la ripetizione di atti e comportamenti che, pur creando l'illusione di una natura intrinseca e immutabile, sono in realtà il risultato di norme sociali e culturali che spingono gli individui a conformarsi a determinati modelli.

La svolta performativa ha rivelato il potenziale sovversivo degli atti non conformi: poiché il genere è una costruzione che si basa su norme sociali e aspettative culturali, la sua performatività implica che tali norme possono essere contestate e trasformate attraverso atti che sfidano i ruoli convenzionali. Butler evidenzia come

la performatività non conforme agita dalla comunità queer possa portare alla creazione di nuove possibilità espressive e identitarie, oltre all'ordine normalizzato.

Un certo senso tutta la significazione ha luogo nell'orbita della coazione a ripetere; «la capacità di agire» va allora situata entro la possibilità di variazione di tale ripetizione. Se le regole che governano la significazione non solo restringono ma anche permettono l'affermazione di sfere alternative di intelligibilità culturale, ovvero nuove possibilità di genere che contestano i rigidi codici del binarismo gerarchico, allora è solo all'interno delle pratiche di significazione ripetitiva che una sovversione dell'identità diventa possibile. L'ingiunzione a essere un dato genere produce necessariamente dei fallimenti, una varietà di configurazioni incoerenti che, nella loro molteplicità, eccedono e sfidano l'ingiunzione che li genera. Inoltre, l'ingiunzione stessa a essere un dato genere ha luogo attraverso percorsi discorsivi: essere una buona madre, essere un oggetto desiderabile in senso eterosessuale, essere un/a bravo/a lavoratore/trice, significare una molteplicità di garanzie in risposta a una varietà di richieste, tutto in una volta. Che cosa costituisce una ripetizione sovversiva nelle pratiche di significazione del genere? <sup>18</sup>

Se il genere e altre identità sono costruite attraverso azioni ripetute, performative in quanto costitutive di significato, allora anche le comunità si formano e si mantengono attraverso atti ripetuti e condivisi. La comunità non è dunque una realtà stabile e predeterminata, ma qualcosa che viene continuamente ricostruito attraverso pratiche sociali, linguaggi e relazioni di potere.

In *L'alleanza dei corpi* (2015), Butler approfondisce l'idea del corpo come elemento essenziale della performatività. A partire dall'indagine sulla *precarietà e vulnerabilità* dei corpi, Butler osserva che le pratiche performative non solo contribuiscono a definire cosa è considerato "normale" in una società, ma hanno anche un ruolo cruciale nel determinare chi è incluso e chi è escluso da una comunità. Il potere viene esercitato non solo attraverso leggi o istituzioni, ma direttamente sui corpi, sulle vite e sulla salute degli individui, regolando e selezionando ciò che conta come vita degna di essere vissuta e protetta.

---

<sup>18</sup> Judith Butler, *Questione di genere*, Laterza, 2013, p.

Per Butler i sistemi di potere agiscono attraverso norme che definiscono non solo il genere, ma anche le identità e i comportamenti accettabili. Le norme biopolitiche<sup>19</sup> stabiliscono gerarchie di valore tra corpi e vite, classificando alcune identità come degne e altre come marginali o abiette. Questo processo di regolazione biopolitica incide profondamente sulla qualità delle vite e sulle comunità, poiché determina chi può aspirare a vivere una "vita degna" e chi ne è escluso.

Dormire per terra non era solo un modo per rivendicare la sfera pubblica e contestare la legittimità statale, ma anche in maniera abbastanza chiara, un modo per mettere il corpo in prima linea, nella sua insistenza, ostinazione e precarietà, superando la distinzione tra pubblico e privato per il tempo della rivoluzione. In altre parole, fu solo quando quei bisogni, che si supponeva dovessero restare privati, vennero fuori (came out) nei giorni e nelle notti della piazza [...] che divenne possibile [...] rovesciare il regime. Alla fine, le telecamere non si spesero neanche per un istante, i corpi erano lì ed erano qui; non smisero mai di parlare, nemmeno quando dormivano [...].<sup>20</sup>

In queste righe Butler, riferendosi alle rivolte in Piazza Tahrir durante la Primavera Araba nel 2011, offre una riflessione potente sulla politicizzazione del corpo e sul ruolo dei bisogni materiali e corporei nella contestazione politica. Butler suggerisce che dormire per terra, un atto apparentemente semplice e intimo, diventa una forma di azione politica che sfida le nozioni tradizionali di spazio pubblico e privato

Nelle proteste e nelle azioni collettive, i corpi si riuniscono per affermare la loro presenza nello spazio pubblico, sfidando il potere dominante, in queste occasioni i corpi non solo chiedono riconoscimento e una vita degna, ma occupano lo spazio pubblico ottenendo visibilità e instaurano relazioni che rispondono alla vulnerabilità che comporta essere nel mondo. Questo radunarsi diventa un atto politico di alleanza, una forma di performatività collettiva che sovverte la logica dell'esclusione e del controllo biopolitico, creando nuove forme di comunità

---

<sup>19</sup> Judith Butler, *L'alleanza dei corpi*, traduzione di Federico Zappino, nottetempo, Milano, 2015

<sup>20</sup> Ivi p.116-117

basate sul riconoscimento reciproco dei propri bisogni, della propria finitudine e delle forme di interdipendenza che ci legano.

#### **1.4 Diana Taylor: memorie e saperi in repertorio**

Nel contesto degli studi sulla performance e sulla decolonialità, il contributo di Diana Taylor risulta centrale per comprendere il ruolo delle pratiche performative come forme di resistenza culturale e politica.

Se Butler si concentra sul concetto di performatività come incarnazione di norme e sul potenziale dei corpi di preformare e realizzare relazioni e alleanze alternative alle pratiche dominanti, Diana Taylor, invece, indaga le relazioni tra le pratiche performative — intese come veicoli di memoria, identità e saperi — e il modo in cui pratiche coreutiche, feste e rituali di popoli colonizzati siano stati repressi, censurati e controllati per cancellare identità e memorie collettive.

Performance function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called “twice-behaved behavior. [...] Civic obedience, resistance, citizenship, gender, ethnicity, and sexual identity, for example are rehearsed and performed daily in the public sphere. To understand these as performance suggests that performance also function as an epistemology<sup>21</sup>

Lo studio di questi processi da parte di Taylor si concentra in particolare sul contesto latino-americano, dove la performance si è spesso rivelata ordigno di contestazione del colonialismo e delle gerarchie di potere imposte.

L'analisi della performance nel quadro della decolonialità, dunque, non può prescindere dal contributo di Taylor, in quanto la sua prospettiva apre al riconoscimento della performance come epistemologia e discorso anti-egemonico. Diana Taylor, studiosa di teatro e performance studies, nel suo lavoro più influente, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*

---

<sup>21</sup> Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London, 2003, p.2-3 (Kindle)

(2003)<sup>22</sup>, introduce una distinzione chiave tra *archivio e repertorio*, intesi come modalità principali di conservazione e archiviazione di memorie e saperi.

L'archivio comprende documenti scritti, testi, fotografie, immagini e reperti archeologici, ovvero tutte quelle forme di memoria che possono essere registrate e conservate materialmente. Questo modello è spesso associato alla tradizione occidentale della conservazione storica, fondata su un sapere scritto e istituzionalizzato. Taylor, infatti, evidenzia come intorno al concetto di archivio si siano fossilizzati diversi «*miti*»<sup>23</sup> o pregiudizi. L'idea di archivio è strettamente legata al primato occidentale della scrittura come unica forma epistemologica considerata affidabile nella trasmissione dei saperi. Questo paradigma invalida altre forme di conoscenza, come i cori, le narrazioni orali, la danza, la musica, celebrazioni rituali, le quali, nel processo di trascrizione, subiscono inevitabilmente una trasformazione e una riduzione della loro complessità e totalità.

Inoltre, l'archivio è spesso inteso come un luogo neutrale, uno spazio oggettivo, Taylor, ripartendo dalla stessa radice etimologica *archè*, mostra come nell'archivio agiscano e si manifestano logiche di potere e di dominio. L'archivio non è incorruttibile e, su di esso agiscono processi di *framing*, di inquadramento. Per Taylor l'archivio non garantisce oggettività e purezza, né incorruttibilità: ciò che è preservato in archivio è sempre reinterpretato da chi lo interpella, e ciò che è in lui contenuto può «*mysteriously appear in or disappear*»<sup>24</sup>, essere perso o distrutto. In contrapposizione, il repertorio, etimologicamente *risorsa, inventario, scoperta*, si impegna a trovare strategie per preservare pratiche incarnate, quali la performance, il rituale, la danza, il teatro e l'oralità. Tale forma di conoscenza viene trasmessa attraverso il corpo e l'azione, senza essere fissata in un medium stabile, ma continuamente rinnovata e reinterpretata attraverso l'atto performativo.

---

<sup>22</sup> Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London, 2003

<sup>23</sup> Ivi. p.19

<sup>24</sup> Ibid

«The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by “being there”, being a part of the transmission».<sup>25</sup> Seppur questa continua rimediazione, reinterpretazione, sembra pregiudicare la capacità del repertorio di trasmettere significati, data l’effimerità del significante, Taylor sostiene e dimostra come all’interno di azioni rituali, feste, danze, celebrazioni, reenactement giacciono codici di saperi che si configurano come atti di trasmissione culturale e politica. Dallo studio di Taylor emerge come, nonostante le strategie di cancellazione e controllo agite nei secoli di conquista e denominazione spagnola, saperi e tradizioni indigene sono stati tramandati attraverso pratiche di danza, cori, rituali, per quanto interdetti dai dominatori. In particolare, la visione epistemologica dei Mexica, che a differenza di quella occidentale non lega alla mimesis il connotato di falsità come nel sistema occidentale, ma vede l’azione creativa umana come parte del processo di creazione dell’universo. Un processo in continuo divenire, in cui l’azione umana partecipa alla messa in forma della realtà da parte degli dei.

They admitted no ontological distinction between human and nonhuman creation. Rather for the Mexicas, human creation participated in the dynamism of the cosmic order. Nature was ritualized just as ritual was naturalized. [...] These performances were, of course, also political: they cemented and made visible a social order, remapping the known universe, with Tenochtlàn as the *ombligo* or center<sup>26</sup>.

Nonostante la proliferazione di editti e divieti tra il XVII e il XVIII secolo volti a impedire l’esecuzione e la diffusione di feste e rituali tradizionali dei Mexica, così come le contaminazioni tra danze mexica e celebrazioni cattoliche, il repertorio delle performance incorporate ed effimere è riuscito a persistere. Attraverso tali pratiche, le conoscenze e i saperi tradizionali hanno continuato a rinnovarsi, mentre nei formati scritti sono stati distrutti o più abilmente controllati.

Oggi le performance, basandosi sull’incorporazione dei saperi, sono un’occasione per le comunità non solo di preservare la propria memoria storica, ma anche di

---

<sup>25</sup> Ibid p.19

<sup>26</sup> Ivi pag.36

reinterpretarla in chiave critica, spesso opponendosi alle versioni ufficiali dei documenti d'archivio. Uno degli aspetti più rilevanti delle teorie di Taylor è, infatti, che il repertorio rappresenti uno strumento di resistenza per gruppi marginalizzati, tra cui le popolazioni indigene e le comunità oppresse. Per questi soggetti la performance è un modo per preservare storie, identità e conoscenze che non trovano spazio negli archivi ufficiali, i quali tendono a riflettere le prospettive dei gruppi dominanti.

Nel 1998 Diana Taylor ha fondato alla New York University (NYU), l'Hemispheric Institute of Performance and Politics<sup>27</sup>, un'organizzazione interdisciplinare che ha come obiettivo l'esplorazione delle connessioni tra performance, politica e resistenza nelle Americhe, creando spazi di dialogo e collaborazione tra artisti, attivisti e studiosi. L'istituto si concentra sull'uso della performance come strumento di memoria, opposizione e trasformazione sociale, con un'attenzione particolare alle comunità indigene, queer, afrodiscendenti e migranti. L'Hemispheric attraverso festival, workshop, archivi digitali e pubblicazioni, facilita lo scambio tra diverse pratiche artistiche e attiviste, favorendo la costruzione di reti transnazionali di resistenza e immaginazione politica.

Uno dei suoi contributi più importanti è la creazione di un archivio digitale, che raccoglie materiali performativi legati a movimenti sociali, teatro politico, pratiche rituali e performance art nelle Americhe. Tra le sue iniziative più note ci sono gli *Encuentros*, incontri biennali che riuniscono artisti, intellettuali e attivisti per sperimentare e discutere nuove forme di espressione politica attraverso la performance.

Federica Scaglione<sup>28</sup> individua per la loro potenza tra le altre azioni sostenute dall'Hemi, le progettualità di *The Illuminator* e *Mujeres Creando* per valore

---

<sup>27</sup> Hemispheric Institute, <https://hemisphericinstitute.org/en/>, 30 gennaio 2025

<sup>28</sup> Federica Scaglione, *Archivio. Performance. Politica. Diana Taylor e il caso dell'Hemispheric Institute of Performance and Politics*, in «Roots and Routes. Research on visual culture» <https://www.roots-and-routes.org/archivio-performance-politica-diana-taylor-e-il-caso-dellhemispheric-institute-of-performance-and-politics-di-federica-scaglione/> ultima consultazione 30 gennaio 2025

artistico, politico e decoloniale. The Illuminator è un collettivo artistico nato nel 2012 dal movimento Occupy Wall Street, che utilizza proiezioni luminose come guerrilla performance per trasformare lo spazio pubblico in luogo di dialogo e consapevolezza. Attraverso interventi visivi su edifici e installazioni interattive, il collettivo affronta temi come disuguaglianze fiscali, giustizia sociale, crisi climatica e diritti dei migranti. Un esempio significativo è *Border Blaster*, un'installazione in cui gli spettatori collaborano per abbattere simbolicamente un muro attraverso il suono della loro voce, azione ispirata alla sempre più cruda politica statunitense di respingimento dei flussi migratori provenienti dal Messico e dalla Colombia.

Mujeres Creando, attivo in Bolivia dal 1992, fondato dall'artista e attivista Maria Galindo, è un collettivo femminista che utilizza performance, graffiti, azioni di guerrilla, per denunciare la violenza di genere e l'oppressione delle donne indigene. Attraverso azioni pubbliche e iniziative di supporto, sfida gli stereotipi e promuove un femminismo inclusivo. L'Hemispheric Institute documenta e contestualizza il loro lavoro, evidenziando la loro capacità di sovvertire narrazioni dominanti e offrire modelli di resistenza culturale.

In sintesi, il pensiero di Taylor invita a ripensare la performance non solo come una forma di espressione artistica, ma come un vero e proprio atto di trasmissione della memoria, di identità e di saperi. Questo approccio sfida le gerarchie del sapere, proponendo una visione più dinamica e inclusiva della conoscenza culturale, che si costruisce attraverso la corporeità e l'azione, in un costante dialogo tra passato e presente.

### **1.5 Fuggitività nera e Utopia queer**

Analizzando le diverse teorie pratiche legate alla performatività in ambito decoloniale emergono richiami, rimandi e relazioni tra le identità e i corpi queer e tra le identità e i corpi razzializzati. Maria Galindo in *Femminismo Bastardo*<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Maria Galindo, *Femminismo Bastardo*, Roberta Granelli traduttore, Mimesis, 2024

(2024) descrive e analizza come durante la colonializzazione, i poteri europei non solo razzializzarono i corpi, relegando le persone non bianche a posizioni di subalternità, ma imposero anche un ordine sessuale e di genere strettamente normativo. Le culture indigene, spesso caratterizzate da un'accezione della fluidità di genere e sessualità, furono violentemente trasformate dall'introduzione di modelli patriarcali, binari e eteronormativi. Le identità queer furono criminalizzate e disumanizzate, mentre le donne e le persone con identità di genere non conformi furono marginalizzate in nome di un nuovo ordine coloniale. Allo stesso tempo, le persone non bianche furono trasformate in "altro", in corpi da sfruttare, controllare e disumanizzare.

Le persone of colour vivono gli effetti del razzismo sistemico, che si manifesta nella marginalizzazione economica, nell'oppressione politica e nella cancellazione culturale. L'eteronormatività imposta dal colonialismo ha trasformato la sessualità in un campo di oppressione e controllo, patologizzando le identità non conformi e riducendo la varietà delle esperienze di genere.

In questa dimensione la decolonialità diventa un atto performativo: i corpi incarnano non solo un rifiuto dell'oppressione, ma anche la creazione di frammenti di un futuro alternativo, come descritto nell'utopia queer di José Esteban Muñoz e nella fuggitività di Fred Moten.

La relazione tra la *fuggitività* di Fred Moten e l'idea di *utopia* di José Esteban Muñoz rappresenta un incontro fertile e affascinante attorno ai temi della resistenza, della creazione di possibilità e della ricerca di mondi alternativi oltre le strutture oppressive che segnano il presente. Entrambi i pensatori, sebbene provenienti da percorsi teorici e culturali distinti, condividono un rifiuto radicale del "qui e ora" e la convinzione che attraverso forme poetiche, performative, in relazione alla collettività si possano intravedere modalità di esistenza nuove.

Fred Moten è poeta e professore di performance studies e letteratura comparata presso la New York University. Si occupa di movimenti sociali, sperimentazione estetica e black studies. Nel 2013 pubblica insieme a Stefano Harney *Udercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, Moten articola la *fuggitività*

come una pratica esistenziale e politica di sottrazione. Non si tratta semplicemente di una fuga fisica dai sistemi di potere – come il capitalismo, il razzismo e il colonialismo – ma di un’esistenza che si oppone alla cattura, che rifiuta il furto delle vite rubate, ridotte a merce o a oggetto di controllo.

Non potremmo mai offrire tutta una serie di fluide transizioni per quest’ordine di tentativi di fuga, questo aprire varchi nascosti. [...] Ci sono persone che vogliono gestire le cose, e ci sono cose che vogliono scappare. La conoscenza della libertà è (nel) l’invenzione dell’evasione, del dileguarsi furtivamente dei confini, e nella forma, di un intervallo, una rottura, una fuga. Questo è custodito, stretto, nel canto libero di coloro che dovrebbero essere silenti.<sup>30</sup>

Questa condizione si manifesta nel canto e nell’improvvisazione, nelle pratiche estetiche e collettive di coloro che la governance vorrebbe ridurre al silenzio. Nel loro *canto libero*, si custodisce una forma di sapere non disciplinato, una conoscenza radicata nell’intervallo, nella rottura, nella fuga stessa. La fuggitività diventa così una modalità di esistenza che resiste alla cattura e che si reinventa continuamente, trovando forza nell’eccedenza e nell’opacità della nerezza. Moten interpreta la nerezza come il radicale rifiuto alle strutture di governance.<sup>31</sup> Le politiche di riconoscimento identitario, sebbene appaiano progressiste, tendono a ridurre le differenze a elementi gestibili, integrandole nel sistema senza trasformarlo, mentre la nerezza resiste a questa cattura, affermandosi come una pratica fluida e in costante movimento. La nerezza sovverte ogni tentativo di riduzione normativa. Non è solo un’esperienza storica o una categoria sociale, ma un movimento, un gesto, un atto che eccede le gabbie della rappresentazione e della regolazione.

Eppure, la nerezza ha ancora molto da fare: riscoprire le nuove rotte insite nell’opera d’arte; nell’anacoreografico gesto del ricomporre una spalla; nelle pacate estremità che

---

<sup>30</sup> Stefano Harney e Fred Moten, “Nerezza e Governance” in *Undercommons: Pianificazione Fuggitiva e Studio Nero*, traduzione a cura di Emanuele Maltesi, Tamu Edizioni & Archive, Avellino, p.98

<sup>31</sup> Stefano Harney e Fred Moten, “Nerezza e Governance” in *Undercommons: Pianificazione Fuggitiva e Studio Nero*, traduzione a cura di Emanuele Maltesi, Tamu Edizioni & Archive, Avellino, 2021 da pagina 91 a 107.

animano tutta una serie di cromatismi sociali; e, soprattutto, nei mutamenti che guidano la parola muta, difficilmente elaborata e musicata [...]. In questi mutamenti, che sono sempre anche una forma di rigenderazione o transgenderazione [...] e tra quell'improprietà di linguaggio che si avvicina all'animalità e una tendenza verso l'espropriazione che si approssima alla criminalità, giace la nerezza, giace la cosa nera che interrompe la forza normativa e dominante di (della) conoscenza [...].<sup>32</sup>

La nerezza si configura così come un canto, un ritmo, un'improvvisazione. Come il jazz, si muove libera, generando spazi di vita inabitabili dalla governance e alimentati da una vitalità indomabile. Nel saggio *Fantasia nella stiva*<sup>33</sup>, dove il termine fantasia evoca la libera composizione musicale sostenuta da un tema ricorrente, Moten traccia l'origine e lo sviluppo della logistica, categoria ordinatoria e algoritmo fagocitante che informa il divenire del mondo occidentale. La logistica moderna nasce e si affina con il trasporto delle merci per gli oceani, segnando tratte di distribuzione, di accumulo di ciò che merce non era, «fu fondata con il primo grande movimento di merci, quelle che potevano parlare»<sup>34</sup>. La governance, nella sua forma storica, ha operato trasformando il soggetto nero in un oggetto da disciplinare e sfruttare, attraverso in primo luogo il sistema della schiavitù e del colonialismo. Tuttavia, la nerezza, secondo Moten, non si lascia ridurre a questa oggettificazione. Essa si ribella non solo attraverso la resistenza, ma anche tramite l'improvvisazione e la creazione di nuove modalità di esistenza.

Ed è così che rimaniamo nella stiva, nella rotta sincopata e fuggitiva, come se stessi entrando ripetutamente, nel mondo rotto, in rovina per (rin)tracciare la compagnia visionaria a quale unirli.<sup>35</sup>

Attraverso pratiche culturali come la performance, la musica jazz e lo studio collettivo, la nerezza trova vie per esprimersi al di fuori delle logiche dominanti, proponendo alternative che sfidano il sistema stesso.

---

<sup>32</sup> Ivi p.95

<sup>33</sup> Ivi p.145

<sup>34</sup> Ivi p.147

<sup>35</sup> Ivi p.159

Nel testo *The Undercommons*, emerge dunque il concetto di *sottocomune*, inteso come uno spazio di fuga non semplicemente oppositivo, ma produttivo. Il sottocomune rappresenta un luogo in cui si destabilizzano le logiche della governance attraverso la creazione di una vita collettiva alternativa, in cui si praticano forme di studio e di rifiuto produttivo, un gesto che non si limita alla negazione del sistema, ma che genera nuove possibilità di condivisione e co-creazione,

segnando l'esistenza estatica della socialità oltre l'inizio e la fine, i fini e i mezzi, là fuori, dove ci si interessa alle cose, a un certo rapporto tra l'essere cosa e non-cosa e la nerezza che performa la sua esaurizione in acconsentimento e consensualità non mappate, non mappabili, sottocomuni. La nerezza è il luogo dove l'assoluto essere non-cosa e il mondo delle cose convergono.<sup>36</sup>

La fuggitività è, dunque, un atto di opposizione che non si limita a negare, ma immagina e crea spazi alternativi. Questi spazi possono manifestarsi in atti improvvisativi come nella musica jazz o nei luoghi nascosti e collettivi degli *undercommons*, dove la resistenza e la creazione comunitaria si intrecciano per produrre forme di vita che sfuggono al dominio.

Nel pensiero di Moten, l'arte nera è il fulcro della resistenza. L'improvvisazione musicale e l'espressione estetica non sono semplici manifestazioni culturali, ma veri e propri atti politici. Riprendendo gli studi sulla poesia, sulla musica e sulla voce indagati in *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), Moten concepisce il suono, in particolare, come una forza capace di scardinare le logiche del controllo, diffondendosi senza limiti e sfuggendo a ogni categorizzazione. È attraverso il suono e l'estetica che la nerezza destabilizza le logiche della sorveglianza e propone mondi alternativi.

---

<sup>36</sup> Ivi p. 161

Partendo dalla stessa posizione di rifiuto la contingenza presente, José Esteban Muñoz, nel suo lavoro *Cruising Utopia* (2009), si concentra sul concetto di utopia come una tensione verso mondi futuri ancora da realizzare.

L'utopia è un ideale, qualcosa che dovrebbe mobilitarci, spingerci oltre. L'utopia non è prescrittiva; visualizza i progetti potenziali di un mondo che non è proprio qui; è un orizzonte di possibilità, non uno schema fisso. Pensare all'utopia in modo produttivo significa vederla come un flusso, una disorganizzazione temporale, come in un momento in cui un là e un allora che potrebbero essere, e che di fatto potrebbero essere, e di fatto dovrebbero essere, trascendono dal qui e ora.<sup>37</sup>

José Esteban Muñoz è stato un importante teorico, accademico e critico culturale statunitense di origini cubane. È noto soprattutto per il suo contributo pionieristico alla teoria queer, agli studi di performance e alla critica culturale. Muñoz presenta l'*utopia queer* come un orizzonte futuribile che sfida le restrizioni del presente. Muñoz critica il “qui e ora” come uno spazio dominato dall'eteronormatività e dalla riproduzione sociale, proponendo invece una futurità queer, poiché «vedere il queer come un orizzonte significa percepirlo come una modalità del tempo estatico in cui la soffocante morsa temporale che definisco tempo straight è interrotta o evasa»<sup>38</sup>.

José Esteban Muñoz riprende la concezione processuale di Bloch, sviluppandola nel contesto della teoria queer. Per Ernst Bloch l'utopia non è una condizione fissa da raggiungere, ma un movimento continuo di aspirazione verso ciò che *potrebbe essere*. Questo movimento si radica nel principio-speranza (*Prinzip Hoffnung*), che identifica nel desiderio umano una forza trasformativa. L'utopia, secondo Bloch, è una potenzialità che emerge in frammenti nel presente – momenti di anticipazione o *avvistamenti* di un futuro migliore che ancora non esiste pienamente. Non è prescrittiva, perché il suo scopo non è fornire un piano dettagliato, ma mantenere aperta la possibilità di trasformazione.

---

<sup>37</sup> José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, traduzione di Nina Ferrante e Samuele Grassi, Nero, Roma, Febbraio 2022, p.27.

<sup>38</sup> Ivi p.42

A partire da questo concetto Muñoz intende l'utopia come un progetto di *futurità*, un desiderio che ci guida verso un "là e allora" che trascende le limitazioni oppressive del presente. Questo *not yet* (il "non ancora" di Bloch) è fondamentale «tutto ciò è per dire che le distinzioni tra il qui e il là, e il mondo che il qui-e-ora organizza, non sono stabili: si stanno già disfacendo rispetto a una futurità che è là per sorgere»<sup>39</sup>.

L'utopia di Muñoz vive nel "non ancora", in un orizzonte futuro che, seppur irraggiungibile, si intravede nei momenti di rottura del presente. Muñoz sottolinea come la futurità queer viva nei momenti di rottura, nei gesti e nelle creazioni che sfidano il dominio dell'eteronormatività e della linearità temporale. La futurità queer non si accontenta del presente, che Muñoz critica come uno spazio di conformità e oppressione, bensì cerca un futuro che permetta la fioritura di mondi alternativi.

Egli individua frammenti di questa utopia nelle performance artistiche, nella cultura queer e nei momenti di rottura che anticipano il "non ancora" di un futuro più inclusivo e liberatorio. L'arte e la performance, come la danza o la poesia, sono frammenti di anticipazione: luoghi in cui il futuro non ancora realizzato si manifesta brevemente. In *Cruising Utopia*, attraversando le pratiche di Warhol, di Kevin Aviance, la poetica Clair Bishop, gli spazi dei club punk queer ritratti da Kevin McCarty, Muñoz, suggerisce che la «forza performativa del gesto interrompe il tempo straight e le contrazioni temporali che mette in scena»<sup>40</sup>.

Tra le numerose pratiche performative, artistiche, visuali e poetiche valutate, Muñoz cita anche l'opera teatrale *The Toilet* (1964) di Le Roi Jones, pseudonimo per il poeta Amiri Baraka, recuperando le riflessioni di Moten che in *In the Break*, aveva portato come esempio l'opera per indagare la relazione tra il «radicalismo nero e le pratiche estetiche improvvisate associate alla nerezza»<sup>41</sup>. *The Toilet* è ambientato nei bagni di una scuola superiore negli anni Sessanta in cui avviene

---

<sup>39</sup>Ivi p.39

<sup>40</sup> Ivi p.109

<sup>41</sup> Ivi p.110

una rissa violenta tra un ragazzo bianco e uno nero. Il dramma affronta temi di razza e omosessualità attraverso la storia di Ray Foots, un ragazzo che lotta per accettare la propria identità come uomo nero e omosessuale. L'opera è una riflessione sull'amore interraziale e sulla brutalità imposta da un ordine sociale che reprime e rifiuta di riconoscere la bellezza in ogni individuo.<sup>42</sup> Soffermandosi sulla scena finale in cui Foots regge la testa di Karolis privo di sensi dopo le botte ricevute, Muñoz propone una lettura densa e sfaccettata del concetto di riconoscimento nelle dinamiche queer e interraziali, soffermandosi sull'idea di *riconoscimento ferito*. Questo riconoscimento non è un processo pacifico o armonioso, ma si sviluppa attraverso esperienze di violenza e dissonanza. In un gesto di tenerezza non si redime la violenza, ma si manifesta un'alternativa alla normatività violenta di quel contesto storico. Nelle tensioni tra desiderio e odio, tra attrazione e rifiuto, e nelle fratture generate dalle differenze di sesso, di razza, di identità, i ragazzi sono «ridotti in frantumi dalla frenesia della violenza omofobica interiore ed esteriore»<sup>43</sup>. *The Toilet* viene interpretato come una rappresentazione di questa dinamica. La sua narrazione evidenzia la brutalità della coreografia relazionale necessaria per praticare il riconoscimento, mostrando come questa non si esaurisca in un finale risolutivo, ma resti aperta, frammentata, fuggitiva.

«L'utopia queer è una modalità (di) critica che si rivolge ai gesti quotidiani, carichi di potenzialità. Il queer della futurità queer, come la nerezza della tradizione del radicalismo nero, è una modalità relazionale e collettiva di tenuta e sostegno. Il gesto di cullare la testa di un amante, un amante che si è tradito, non è quindi un atto di redenzione per mitigare la violenza; è invece un futuro essere nel presente che sia un nucleo utopico sia un'illuminazione anticipatoria.<sup>44</sup> »

---

<sup>42</sup> Melinda Wilson Ramey, *Return to The Toilet*, in "AMIRI BARAKA: REVALUATION AND APPRECIATION", *The Journal of African Diaspora Drama, Theatre and Performance* Volume 1 Number 2, Jan 2015, <https://continuumjournal.org/pdfs/V1N2/Art%201.2/Return%20to%20the%20Toilet.pdf>, 2 Dicembre 2024

<sup>43</sup> Ivi p.119

<sup>44</sup> Ivi p.120

Proprio nella sua incompiutezza, il testo suggerisce una modalità di esistenza queer che vive nella rottura già analizzata da Moten, a cui Muñoz aggiunge il tema del sostegno reciproco nella capacità di tenuta. La relazione tra il queer e l'interraziale si anima di una reciprocità che non si limita a rappresentare l'omosessualità, ma include e riflette anche la "nerezza", intesa come un elemento relazionale e temporale che attraversa le strutture sociali oltre i confini dello spazio e del tempo. In questa prospettiva, il queer viene riletto non come una categoria astratta o isolata, ma come una prassi critica immersa in una più ampia matrice sociale. La futuridad queer si manifesta nei *gesti* quotidiani carichi di significato emergente, quei "mezzi senza fine" che Agamben descrive come atti di potenziale continuo. Questi gesti, seppur frammentari e parziali, sono carichi di valore utopico proprio per la loro capacità di anticipare una futuridad relazionale.

Le teorie sulla temporalità queer che non tengono conto della rilevanza relazionale della razza o della classe riproducono semplicemente quel soggetto critico-universale gay e bianco stranamente atemporale, vale a dire un soggetto il cui tempo è un presente svuotato limitato e limitante, libero dal bisogno di sfida di immaginare una futuridad che esista oltre il sé o il qui e ora.<sup>45</sup>

Le idee di Moten e Muñoz convergono su diversi punti centrali: entrambi, infatti, rifiutano l'idea che il presente sia definitivo o insormontabile. Per Moten, il sistema presente, ordinato da forme di governance e fagocitato da una severa logistica è uno spazio di cattura, una temporalità che mercifica e limita la vita, soprattutto quella delle persone nere. Per Muñoz, il presente è un luogo di negazione, riduzione e dogmatizzazione per le vite queer. Entrambi riconoscono che la cultura, l'arte e la collettività possono essere strumenti per sfuggire a queste dinamiche oppressive, creando ciò che Moten definisce spazi di esistenza alternativi, gli undercommons, e ciò che Muñoz descrive come frammenti di anticipazione utopica.

---

<sup>45</sup> Ivi p.124

In definitiva, sia la fuggività che l'utopia sono strategie per immaginare e posizionarsi oltre i limiti imposti dal presente. Se Moten insiste su un atto di rottura che avviene nel qui e ora, un sottrarsi attivo, Muñoz si concentra sull'energia trasformativa del desiderio e sulla visione di un futuro che esiste nel presente come forma di sua negazione. Entrambi, però, vedono nella cultura e nell'arte non solo strumenti di resistenza, ma anche spazi di possibilità per anticipare e sperimentare mondi nuovi.

Se da un lato nelle pagine precedenti è emerso come le pratiche artistiche possono essere strumenti di trasformazione e rivoluzione, dall'altro si nota come nel sistema dell'arte si verificano spesso dinamiche che perpetuano forme di dominio, appropriazione, subalternità. Questo sistema non è un'entità astratta, ma un complesso intreccio di istituzioni, mercati, politiche culturali e relazioni di potere che influiscono profondamente sulla produzione, distribuzione e fruizione dell'arte, oltre che alla costruzione di immaginari, idee e forme di pensiero che assecondano e perpetuano il sistema occidentale coloniale ed eteronormativo.

**CAPITOLO 2**  
**DOCUMENTA 14, KUNSTENFESTIVALDESARTES,**  
**FESTIVAL D’AUTOMNE.**

**Curatori e Festival in percorsi di decolonialità**

Negli ultimi decenni, il dibattito sulla decolonialità legato alle narrazioni, alle pratiche e i formati artistici contemporanei ha assunto un ruolo sempre più rilevante, interrogando e trasformando istituzioni, esposizioni, festival e le relative scelte curatoriali. In Europa il dibattito coinvolge curatori e artisti impegnati nel recupero e nella condivisione di saperi e riflessioni sulle responsabilità storiche del colonialismo e dell'imperialismo. I festival di arti performative si sono affermati come spazi di possibilità, non solo per decostruire ed esporre narrazioni egemoniche, ma anche per sperimentare pratiche e formati capaci di proporre nuove modalità di produzione e fruizione culturale. Attraverso strategie di programmazione che esplorano i temi della diversità e della marginalità, sia nella scelta dei linguaggi artistici sia nella rappresentazione di storie, saperi e identità, questi festival hanno ridefinito il proprio ruolo, trasformandosi in luoghi di scambio critico, partecipazione collettiva e rinegoziazione identitaria.

Permettendo così alle opere di essere esperite non in quanto entità autonome ma in un continuum che investe la qualità del tempo e della percezione. [...] Una pratica che ripensa l'arte non tanto nello spazio pubblico, mettendo in evidenza che “quando si altera la cornice istituzionale, estetica ed architettonica, cambiano anche la griglia percettiva e il pensiero”.<sup>1</sup>

Oggi, più che i teatri stabili, i musei e le gallerie, sono i festival a emergere come dispositivi di sperimentazione in cui si riconfigura il rapporto tra performer, pubblico e spazio urbano.

---

<sup>1</sup>Piersandra Di Matteo, Edoardo Lazzari, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in “Performance e Curatela” a cura di Piersandra di Matteo, Luca Sassella Editore, Fano 2021, p.20

In questi contesti si sviluppano pratiche di fruizione collettiva e alternativa dell'arte, volte a superare le logiche espositive gerarchiche e a promuovere una prospettiva decoloniale all'interno delle pratiche artistiche contemporanee.

*The 'West' versus 'the Rest'? Festival Curators as Gatekeepers for Sociocultural Diversity*<sup>2</sup> un saggio di Lisa Gaupp, professoressa Cultural Institutions Studies nel dipartimento di Gestione Culturale e Studi di Genere presso University of Music and Performing Arts Vienna, esplora il ruolo e il potere dei curatori nel determinare ciò che sia e come viene rappresentata la diversità socioculturale. Gaupp analiticamente nota come nel contesto attuale la diversità socioculturale nei festival di arti performative si riferisca principalmente alla partecipazione di artisti e pubblico con differenti background socioculturali, nonché alla varietà di forme d'arte ed espressioni estetiche presentate. I festival offrono una gamma di performance che spaziano dal teatro contemporaneo, danza, musica, alle arti visive e altre discipline. Tuttavia, l'effettiva rappresentazione della diversità in questi eventi è spesso influenzata dai curatori, i quali, in qualità di *gatekeepers*, incorrano nel rischio di definire e normalizzare ciò che è considerato diverso. Questo solleva questioni, nell'ambito della critica eurocentrica e postcoloniale, su chi detenga il potere di stabilire le convenzioni nel mondo delle arti performative e su quali basi. Sebbene i festival spesso dichiarino di accogliere prospettive diverse e punti di vista sfidanti, la diversità è frequentemente interpretata in termini di origini nazionali o etniche degli artisti. Alcuni eventi si impegnano a coinvolgere pubblici con differenti identità sociali, considerando aspetti come genere, etnia, razza o orientamento sessuale, e a promuovere una maggiore diversità linguistica attraverso la traduzione delle performance e dei materiali promozionali.

Nonostante possa sembrare che i festival europei siano prevalentemente dominati da artisti provenienti da paesi europei, suggerendo una rappresentazione

---

<sup>2</sup> Gaupp, L. *The 'West' versus 'the Rest'? Festival Curators as Gatekeepers for Sociocultural Diversity*, in V. Durrer, & R. Henze (a cura di) "Managing Culture: Reflecting on exchange in global times", 2020, (pp. 127-153). (Sociology of the Arts). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-24646-4\\_6](https://doi.org/10.1007/978-3-030-24646-4_6) 27 Febbraio 2025

standardizzata della diversità, la realtà è più complessa. Processi di rete intricati, influenzati da strutture di potere, posizioni di mediatori, meccanismi di finanziamento, politiche linguistiche e culturali, nonché dalle missioni dei festival, contribuiscono a plasmare la programmazione artistica. Questi processi possono generare effetti sinergici e creare opportunità per artisti emergenti e festival più piccoli, offrendo spazi per una rappresentazione più autentica e inclusiva della diversità nelle arti performative.

In diversi paesi europei, la crisi delle istituzioni culturali tradizionali, le forme di decostruzione della separazione dei generi artistici e dei loro linguaggi, insieme all'emergente richiesta di aperture alle diversità dei saperi e delle identità, hanno stimolato la configurazione di nuove pratiche curatoriali che mettono in discussione il predominio delle narrazioni occidentali. Questa tensione si manifesta formazione di spazi in cui la produzione artistica non sia rappresentativa di una visione eurocentrica, ma possa emergere come un campo di confronto aperto ad attraversamenti, complessità, saperi e vissuti sommersi. L'influenza dei movimenti decoloniali, unita alla crescente attenzione verso le pratiche artistiche provenienti dal Sud globale, ha portato alla ridefinizione delle dinamiche di selezione e rappresentazione nei principali eventi artistici europei.

Alcuni curatori si sono distinti per il loro impegno nel decentrare lo spazio dell'arte al di fuori delle istituzioni e dei centri convenzionali, sperimentando modalità di fruizione alternative e favorendo un confronto critico con le eredità coloniali ancora presenti nelle strutture culturali occidentali. All'interno di questo capitolo sono analizzate tre manifestazioni artistiche di rilievo internazionale, in cui sono attuate e perseguite pratiche e scelte curatoriali che emergono in modo significativo in questa prospettiva: *Documenta 14*, *il Kunstenfestivaldesarts* e *il Festival d'Automne*. Ciascuno di questi ha adottato scelte e strategie curatoriali mirate a ridefinire il rapporto tra arte e spazio pubblico, coinvolgendo comunità locali, artisti, studiosi e attivisti provenienti da contesti marginali, periferici e non occidentali.

L'importanza di queste manifestazioni risiede nella loro capacità di ridefinire i confini dell'arte contemporanea, proponendo nuovi modelli di partecipazione e produzione culturale.

Come evidenziato nel capitolo precedente, la decolonialità non si limita a un concetto teorico, ma riguarda piuttosto percorsi incorporati che segnalano e decostruiscono le strutture gerarchiche coloniali. Nelle esperienze selezionate e qui articolate, la decolonialità si presenta come un processo che intende scardinare forme di silenziamento, restituendo agency e visibilità alle voci subalterne, ai saperi, alle pratiche artistiche e ai corpi marginalizzati o stereotipati, spesso provenienti da contesti non occidentali. I festival svolgono un ruolo rilevante nel ridurre tale distanza, offrendo una piattaforma di visibilità e risonanza artisti e collettivi provenienti da culture post-coloniali. Si oscilla tra forme di tokenismo, feticizzazione, marketing e blackwashing, e lo sforzo sincero di alcuni curatori, organizzatori, programmatori di rendere la loro partecipazione un reale gesto di libera creazione.

La curatela nasce consapevole di dover interrogare il proprio rapporto con le forme di potere anche in quanto modello produttivo, che agisce dentro precise condizioni economico-politiche riguardanti non solo il mondo culturale. E quindi è consapevole di dover fare i conti, nel proprio operare, con i meccanismi capitalistici di cattura della produzione culturale e con i sistemi istituzionali di sussunzione.<sup>3</sup>

Moti e istanze di decentramento sono un aspetto ricorrente e strettamente legato alle scelte curatoriali che operano nell'ambito della decolonialità. Tradizionalmente, l'arte è stata confinata in istituzioni ben definite come musei e gallerie, luoghi canonici della produzione artistica. In origine il termine decentramento teatrale si impose intorno alla fine degli anni Sessanta, sulla scorta del clima ideologico e dell'attenzione sociale dell'epoca, e denotò il bisogno delle istituzioni e dei gruppi teatrali di cercare un nuovo pubblico più popolare nei quartieri, nelle scuole, nelle fabbriche, lontano dai luoghi in cui si

---

<sup>3</sup> Piersandra Di Matteo, Edoardo Lazzari, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in "Performance e Curatela" a cura di Piersandra di Matteo, Luca Sassella Editore, Fano 2021, p.21

consumavano i riti culturali delle platee colte ed eleganti. Oggi festival e pratiche curatoriali continuano a sviluppare questa istanza centrifuga, spesso inserendosi in un altrove rispetto ai luoghi designati all'arte. Non si limitano più a essere eventi che celebrano l'arte all'interno delle mura delle gallerie, ma si espandono e si diffondono nelle periferie, nei margini, in contesti pubblici e urbani, dando vita a una nuova forma di esperienza estetica che non necessita di passare attraverso il filtro delle istituzioni tradizionali. Il decentramento persegue una maggiore democratizzazione dell'arte, favorendo il coinvolgimento di pubblici eterogenei e stimolando una riflessione sulla funzione sociale e politica dell'arte stessa. Le città, quindi, diventano spazi dinamici e fluidi in cui l'arte entra in contatto diretto con la vita quotidiana, trasformando lo spazio urbano in un luogo di scambio e di dialogo collettivo.

Infine, l'uscita e la riappropriazione degli spazi pubblici assumono una valenza fortemente politica e sociale, diventando uno strumento per attivare il dibattito e stimolare una riflessione critica sulle questioni urgenti del nostro tempo. Installazioni site-specific, performance e pratiche collettive si inseriscono direttamente nel tessuto urbano, sfidando le tradizionali barriere che disegnano gli spazi e gli accessi. In molti festival ed eventi l'arte viene concepita come un mezzo per interrogare la città e le sue dinamiche sociali, creando uno spazio di confronto aperto sui temi della disuguaglianza, la migrazione, le questioni ecologiche. L'arte nello spazio pubblico, infatti, non è solo un atto estetico, ma diventa un atto politico che invita il pubblico a partecipare attivamente alla creazione di significato, rompendo la separazione tra l'osservatore e l'opera. I confini tra l'arte e la vita quotidiana si dissolvono, e l'esperienza artistica diventa collettiva, condivisa e in continua evoluzione.

Questo capitolo si propone di esaminare le traiettorie curatoriali e politiche sviluppate da *documenta 14*, l'esperienza di *Free School* all'interno del *Kunstenfestivaldesarts* e *Dream City* per *Festival d'Automne* nel 2024, con un focus specifico sulle strategie di decentramento dello spazio artistico e sul loro contributo al discorso decoloniale. Attraverso un'analisi di queste tre

manifestazioni artistiche, sono indagate le modalità con cui si problematizzano le istituzioni espositive, si ridefiniscono il rapporto tra le pratiche artistiche e lo spazio urbano e si riconsiderano attivamente e criticamente le strutture di potere culturale in Europa. Gli obiettivi sono esplorare i formati, le scelte curatoriali e i linguaggi attivati da festival e manifestazioni per tradurre le ambizioni decoloniali in pratiche concrete, e in che modo queste abbiano contribuito a ridefinire il panorama della performing art europeo, affermandosi come modelli di riferimento.

## **2.1 Documenta 14. Learning from Athens**

Documenta 14, svoltasi nel 2017, ha rappresentato una delle edizioni più rilevanti della mostra d'arte contemporanea con cadenza quinquennale, organizzata per la prima volta in due sedi: Kassel e Atene. Curata da Adam Szymczyk, direttore del Museo Kunsthalle Basel, l'edizione ha coinvolto oltre 160 artisti provenienti da più di 55 paesi. Questi artisti hanno presentato una pluralità di opere, dalle installazioni alle performance, dalle sculture alla videoarte, capaci non solo di interrogare le problematiche estetiche tradizionali, ma anche di offrire riflessioni critiche sulla realtà politica e sociale, mettendo in luce le tensioni tra il nord e il sud del mondo e approfondendo il dibattito sui concetti di giustizia sociale e identità culturale.

La scelta della doppia sede rispondeva a una visione artistica e politica precisa, volta a esplorare e intrecciare differenti realtà culturali e geopolitiche. In *Learning from Athens*, Szymczyk mette in discussione la visione eurocentrica dominante, collocando Atene al centro di una riflessione critica, legata alla crisi economica e sociale, non ridotta ad un fenomeno semplice e lineare, diventa uno spazio in cui produzioni e creazioni artistiche esplorano le contraddizioni e gli attriti della contemporaneità. La città di Atene, in quanto soggetto attivo, è divenuta un luogo in cui emergono prospettive alternative su questioni fondamentali, come la crisi dei rifugiati, le disuguaglianze sociali, il colonialismo e la globalizzazione.

Nonostante le sue ambizioni, Documenta 14 ha ricevuto numerose critiche, tanto dalla Germania quanto dalla Grecia, alcune delle quali riguardano la sua effettiva

capacità di rispondere alle problematiche che intendeva sollevare. Per valutare adeguatamente le azioni e le pratiche messe in atto, è necessario considerare alcuni dei temi centrali affrontati dalla mostra. È possibile individuare tre percorsi interconnessi tra loro: la questione già emersa della tensione economico-politica tra la Germania e Atene, il Nord e il Sud d'Europa, che si riflette nel titolo *Learning from Athens. Parliament of Bodies*, il public program curato da Paul B. Preciado; e infine il rapporto tra il festival e lo spazio pubblico della città di Atene.

### **2.1.a Identità Sud**

Il rapporto tra le istituzioni economiche e politiche europee e la gestione delle crisi globali è stato tema centrale e terreno di scontro per la manifestazione. In particolare, la crisi della Troika ha evidenziato le profonde disuguaglianze tra il Nord e il Sud dell'Europa, mettendo in luce i limiti delle politiche di austerità imposte alla Grecia. Parallelamente, nel 2017 i numerosi sbarchi e la gestione dell'immigrazione ha rivelato le tensioni tra i principi di accoglienza e i crescenti sentimenti nazionalisti in Europa. Documenta 14 ha esplorato questi temi attraverso opere che hanno sottolineato le disparità economiche, le politiche di esclusione e le strutture di potere che perpetuano tali disuguaglianze. Tuttavia, alcune critiche hanno evidenziato il rischio che la mostra stessa potesse replicare logiche di sfruttamento, trasformando Atene in una sorta di vetrina della crisi piuttosto che in un autentico spazio di riflessione e cambiamento.

Il titolo *Learning from Athens* è l'orizzonte di riferimento in cui prende forma Documenta 14, poiché riflette un'idea di apprendimento che va oltre la pedagogia tradizionale e si radica nella messa in discussione delle strutture di potere legate al sapere. Come Szymczyk illustra nella nota esplicativa che accompagna il titolo,

far from being understood by the curatorial team as an invitation to the practice of a classical pedagogy, [it] was instead envisioned as progressive in the sense of exposing

oneself to the unknown, to question prejudices, ideas, and knowledge acquired beforehand, in a desire to unlearn and reinvent the understanding of the world<sup>4</sup>.

In altre parole, non si trattava di un invito ad apprendere secondo i canoni tradizionali, ma di un invito a decostruire il sapere consolidato, a metterlo in discussione e a *disimparare* per reinventare un nuovo modo di comprendere il mondo.

Atene, tradizionalmente considerata la culla della democrazia e della filosofia occidentale, si riscopre come luogo di resistenza, un crocevia tra tensioni politiche, economiche e sociali. L'insegnamento non è inteso come un processo unidirezionale di trasmissione del sapere, ma come un'opportunità di decostruzione dei paradigmi consolidati e di valorizzazione di epistemologie emergenti. *Learning from Athens* è un invito a invertire la direzione del sapere, abbandonando una visione eurocentrica per dare spazio alle esperienze di lotta e sopravvivenza che caratterizzano le realtà marginalizzate.

Tra le voci dei curatori che mettono in discussione le gerarchie geopolitiche che collidono nell'edizione greca di *documenta 14*, spicca quella di Paul B. Preciado nel suo intervento *L'invenzione del sud*<sup>5</sup>. Paul B. Preciado è un filosofo, scrittore e teorico spagnolo, noto per i suoi studi su genere, sessualità e biopolitica, in *documenta 14* è parte del team curatoriale e si occupa specificatamente del Public Program. In *L'invenzione del sud*, pubblicato su *Internazionale* come traduzione di un articolo apparso su *Libération* nel giugno 2017, Preciado evidenzia come *nord* e *sud* non siano altro che la manifestazione di dinamiche di potere che hanno determinato la costruzione di categorie politiche e culturali. Il *sud* non costituisce una realtà geografica oggettiva, ma rappresenta una finzione elaborata all'interno della razionalità coloniale al fine di giustificare relazioni di dominio e di sfruttamento. La costruzione di questa dicotomia ha contribuito alla formazione di

---

<sup>4</sup> Sandra Vieira Jürgens, *Documenta 14*, Article, 19.06.2024, Wrong magazine, <https://wrongwrong.net/article/documenta-14> 8 Febbraio 2025

<sup>5</sup> Paul B. Preciado, *L'invenzione del sud*, in *Libération*, 13.7.2017, Francia <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2017/07/13/invenzione-del-sud#:~:text=Il%20sud%20%C3%A8%20un'invenzione.nei%20quali%20estrarre%20materie%20prime.> 11 Febbraio 2025.

una gerarchia nella quale il *nord* è associato al progresso e alla superiorità, mentre il *sud* viene relegato a una condizione di subalternità.

Atene, e la Grecia in generale, sono da secoli il terreno in cui si costruisce e si ripropone la narrazione della superiorità del *nord* rispetto al *sud*. A partire dal Rinascimento, la Grecia è stata idealizzata come la culla della civiltà occidentale, è stata *sbiancata*, attraverso l'oscuramento dei suoi legami storici con l'Impero Ottomano e con altre tradizioni culturali mediterranee e africane. Questo processo ha contribuito a delineare una narrazione che ha spostato i centri della produzione culturale dal *sud* verso il *nord* Europa, escludendo e marginalizzando il contributo delle regioni meridionali. Preciado stesso sottolinea come questa costruzione non sia casuale, ma strutturale e politica: «Nell'epistemologia occidentale, il sud è animale, femminile, infantile e poco virile. Il sud è potenzialmente malato, debole, stupido, inetto, pigro e povero»<sup>6</sup>. In altre parole, il *sud* viene definito non solo in opposizione al *nord*, ma come un insieme di qualità negative e subordinate, che servono a giustificare l'inevitabilità del suo sfruttamento.

Tale visione, secondo Preciado, non è solo un residuo storico, ma un meccanismo attivo, un dispositivo ideologico che legittima disuguaglianze economiche e culturali. «Il sud è sempre rappresentato come privo di sovranità, di conoscenza, di ricchezza e, di conseguenza, intrinsecamente indebitato nei confronti del nord». Questa idea si riflette nell'economia della troika, nel modo in cui le economie del *sud*, non solo quelle globali, ma anche quelle europee, sono state trattate, specialmente durante la crisi del 2007. L'emergere di un *sud* europeo, che include Grecia, Italia, Spagna e Portogallo, la percezione di una frattura tra le aree egemoniche del *nord* e le periferie del *sud* viene, quindi, consolidata da una retorica che dipinge queste nazioni come incapaci di gestire le proprie crisi economiche e, per estensione, la propria sovranità.

Il concetto di *sud* non può essere ridotto, tuttavia, a una realtà geografica statica. Come afferma Preciado, il *sud* è un dispositivo ideologico che continua a produrre

---

<sup>6</sup> Ibid

e mantenere strutture di potere. «La divisione nord-sud prevale su ogni altra forma di spazializzazione. Ogni società designa un sud, un luogo dove sarà organizzata l'estrazione e dove saranno riversati i rifiuti<sup>7</sup>». In questa visione, il *sud* diventa il luogo di estrazione capitalista, un ambito destinato ad essere sfruttato, ma anche il «luogo temuto dal nord in quanto riserva di potenza rivoluzionaria»<sup>8</sup>, il luogo di conflitto e resistenza. «Il sud è la miniera e la cloaca. Il cuore e l'ano. Il sud è anche il luogo temuto dal nord in quanto riserva di potenza rivoluzionaria: è per questo che è qui che si concentrano controllo e vigilanza. Il sud è il terreno della guerra e della prigionia, il luogo della bomba e dei residui nucleari»<sup>9</sup>, un concetto che esprime la paura e il controllo che il *nord* esercita su queste aree.

Preciado amplia la sua analisi oltre la geografia fisica, suggerendo come ogni individuo, ogni sistema e ogni elemento culturale possiede un proprio *sud*: «Atene non è il sud. Kassel non è il nord. Tutto ha un sud. La lingua ha un sud. La musica ha un sud. Il corpo ha un sud. Tu stesso hai un sud»<sup>10</sup>. È un invito a decostruire la visione tradizionale e rigida delle categorie geografiche e a comprendere come le gerarchie di potere possano essere rintracciate in ogni aspetto della vita quotidiana e nelle strutture culturali.

### **2.1.b The Parliament of Bodies**

Tra il mosaico composito di proposte ordito da documenta 14 Paul B. Preciado è curatore del public program *The Parliament of Bodies*. Al centro vi è il corpo come spazio di resistenza politica. Attraverso un approccio interdisciplinare, il progetto ha indagato le intersezioni tra corpo, identità e potere, evidenziando le biopolitiche attraverso cui le istituzioni disciplinano e regolano la corporeità, ed evidenziando i meccanismi che agiscono nella quotidianità e sulle rappresentazioni del corpo nella società contemporanea. *The Parliament of Bodies* si configura come un dispositivo aperto e plurale, capace di accogliere e far dialogare soggettività

---

<sup>7</sup> Ibid

<sup>8</sup> Ibid

<sup>9</sup> Ibid

<sup>10</sup> Ibid

eterogenee all'interno di un orizzonte politico condiviso. Lontano dalle strutture centralizzate e gerarchiche che caratterizzano le istituzioni democratiche tradizionali, il Parlamento si sviluppa attraverso una logica orizzontale e reticolare, in opposizione alla riduzione del pubblico in un obiettivo di marketing e alla neutralizzazione delle lotte politiche attraverso dinamiche di consumo culturale.

Inspired by micropolitical self-organization, collaborative practices, radical pedagogy, and artistic experiments, the Parliament of Bodies is a critical device to queer both the ruins of democratic intuitions as well as the traditional formats of the exhibition and public programs<sup>11</sup>.

La sua composizione riflette questa tensione verso la pluralità: artisti, attivisti, lavoratori, teorici, migranti e performer si incontrano non per essere rappresentati, ma per partecipare attivamente alla produzione di nuovi immaginari politici. «The Parliament was in ruins. The real Parliament was on the streets, constituted by unrepresented and undocumented bodies resisting austerity measures and xenophobic policies»<sup>12</sup>. Questa affermazione sintetizza la premessa da cui prende forma *The Parliament of Bodies*, concepito come risposta alla crisi delle istituzioni democratiche contemporanee. L'incapacità del Parlamento tradizionale di affrontare le conseguenze delle politiche di austerità e delle tensioni migratorie del XXI secolo ha reso evidente il progressivo svuotamento della democrazia rappresentativa. *The Parliament of Bodies* non esaurisce la politica nei confini delle istituzioni statali, ma si manifesta attraverso mobilitazioni collettive, pratiche di resistenza e l'emergere di soggettività politiche non riconosciute. Ciò non implica solamente una critica alle forme istituzionali del potere, ma propone una ridefinizione degli spazi della partecipazione politica. La strada diventa un luogo in cui soggetti marginalizzati, migranti, precari, lavoratori, attivisti, reclamano visibilità e diritto alla partecipazione, opponendosi alle logiche escludenti dello Stato-nazione e ai meccanismi di marginalizzazione economica e sociale. Questa

---

<sup>11</sup> Paul B. Preciado, *The Parliament of Bodies*, in Public Program, Atene 2017, <https://www.documenta14.de/en/public-programs/> 13 Febbraio 2025.

<sup>12</sup> Ibid.

trasformazione si fonda su un'idea di democrazia non più esclusivamente delegata, ma agita direttamente dai corpi.

Le *società di forma aperta*, cuore pulsante del progetto, incarnano questa metodologia, sperimentando strategie di micropolitiche e pratiche collaborative in opposizione alla rigidità dei modelli istituzionali. Proponendo percorsi di pedagogia radicale e pratiche artistiche partecipate, il Parlamento dei Corpi si impegna nel risignificare la sfera pubblica, trasformandola in un terreno di conflitto e creazione collettiva, lontano dalla gestione tecnocratica che caratterizza le politiche neoliberali.

Preciada modella *The Parliament of Bodies* sulla forma della La Société des amis des noirs fondata nel 1788 in Francia per abolire la tratta degli schiavi, sottolineando la volontà di costruire uno spazio di confronto transnazionale e intersezionale, in cui le lotte per il riconoscimento e la sovranità non siano confinate a specifiche appartenenze identitarie, ma diventino strumenti di trasformazione collettiva. Il Parlamento dei Corpi rifiuta dunque l'essenzializzazione delle origini e la riproduzione di confini reificati, scegliendo invece di muoversi attraverso connessioni fluide tra diverse geografie della resistenza.

Throughout the run of documenta 14, the Parliament of Bodies with its societies will be active both in Athens and Kassel, like a dissonant and yet synchronic practice of heteroglossia and heterogeneity. Nomadic and performative, working as a stateless heterotopia by means of multiplication and displacement, the Parliament of Bodies acts within the spaces of the exhibition as well as within spaces of both cities (theaters, associations, studios, squares...) that are experimenting with new forms of sovereignty beyond the norm.<sup>13</sup>

Il carattere nomade e performativo di *The Parliament of Bodies* si inserisce in un discorso più ampio, dislocandosi consapevolmente dagli spazi istituzionali convenzionali verso i luoghi pubblici e urbani. In questo contesto, lo spazio

---

<sup>13</sup> Ibid.

pubblico emerge non solo come terreno di crisi economica e sociale, ma come campo di resistenza e sperimentazione politica. Documenta 14 si propone come mezzo di produzione per nuovi paradigmi di relazionalità, suscitando processi di cambiamento radicale. Tuttavia, intorno a Documenta 14 si sono scatenate numerose critiche che segnalavano il rischio di ridurre lo spazio urbano a un semplice palcoscenico per un evento internazionale, piuttosto che essere concepito come un contesto di reale trasformazione sociale.

### **2.1.c Memorie e significati nella Polis di Atene**

Documenta 14 si relaziona con gli spazi pubblici e istituzionali di Atene in modo radicale e stratificato, trasformando la città in un palinsesto in cui arte, memoria e contesto urbano si intrecciano. Il progetto curatoriale ha inserito le opere oltre le istituzioni tradizionali, coinvolgendo musei, gallerie, appartamenti privati, edicole, cinema e spazi all'aperto, dai quartieri centrali fino alle periferie. Questo approccio mira a fare emergere il complesso, ricco, poliforme, eppure dimenticato, passato di Atene, sovrapponendo alla sua stratificazione storica nuove narrazioni artistiche.

Gli interventi si sono radicati in luoghi densi di memoria, come gli spazi autogestiti di Exarchia, o le zone segnate dalla violenza storica, come il quartiere di Nikea. Exarchia è uno dei quartieri più politicizzati di Atene, storicamente associato a movimenti anarchici, controculturali e di resistenza. Questo contesto ha reso Exarchia un luogo particolarmente carico di significati per Documenta 14, che ha ospitato qui lavori come *Dynamis/Soma in Orgasm as Sex*<sup>14</sup> di Georgia Sagri, artista greca nota per le sue performance che esplorano il rapporto tra corpo, politica e potere. Dynamis è una performance di lunga durata e si svolge contemporaneamente a Kassel e ad Atene.

---

<sup>14</sup> Georgia Sagri, *Dynamis*, In conversation with Lauren O'Neill-Butler for ARTFORUM, June 2017, <https://georgiasagri.com/works/dynamis/>, 15 Febbraio 2025

The piece Δύναμη / Dynamis is taking place at the same time in two cities, and it acts as a reminder that the social exists. The orgasm is the work's structural methodology. [...] The sculptures involved in the work evoke organs, and when they go out in the public, on the streets, that's the moment of the orgasm, and that's why the sculptures are called Soma in orgasm; as leg, as hand, as brain, as ear, as heart, as breast, as sex. The excitement in the piece is the emotional shaping, and the shape of the training, the breathing patterns, and the shape of the sculptures, the shape of the work.<sup>15</sup>

Per Sagri l'orgasmo è il metodo strutturale dell'opera, e in *Dynamis* diventa metafora della tensione tra costrizione e liberazione, tra contenimento ed esplosione, una dinamica che rispecchia la realtà politica e sociale di Exarchia, quartiere simbolo dell'autonomia, della lotta anarchica e dell'opposizione alle logiche commerciali. Le sculture-organi che escono nello spazio pubblico incarnano questa eccitazione fisica e politica, trasformando il quartiere in un campo di risonanza tra corpo e ambiente, tra desiderio e dissenso. L'orgasmo corporeo diviene potenza liberatoria non sessuale, ma esistenziale e politica, come diritto di abitare il proprio corpo in uno spazio urbano, campo di lotta e autoaffermazione; l'eccitazione come forza di trasformazione che riconfigura il rapporto tra corpo, potere e città.

Nikea è un quartiere operaio a ovest del centro di Atene, storicamente legato all'immigrazione interna e alla resistenza antifascista. Il 17 agosto 1944, durante l'occupazione nazista della Grecia, più di 200 uomini furono radunati nella piazza centrale e giustiziati dalle forze tedesche, in quello che divenne noto come il massacro di Kokkinia. Documenta 14 ha portato qui l'opera di Mary Zygouri, che ha lavorato con performance e video per far emergere le memorie di questo evento traumatico, intrecciandole con riflessioni sul controllo sociale e la violenza di Stato. In *Kokkinia*<sup>16</sup> Mary Zygouri indaga, rievoca e riconfigura le politiche e le poetiche dell'archivio, collocandosi nelle sue fratture critiche, nei conflitti e nei silenzi, dove Le storie minori infestano l'archivio.

---

<sup>15</sup>Ibid.

<sup>16</sup> *Documenta 14: Daybook*, a cura di Quinn Latimer, Adam Szymczyk, Prestel Verlag, Germania, p. 22 June

Zygouri riprende e stratifica l'iconica performance *Kokkinia* di Maria Karavela (27 giugno 1979) e la proiezione nel 1984 in quartiere del suo film censurato *Antistasi*, che riattiva le memorie della strage e della deportazione intrecciando testimonianze di combattenti comunisti con immagini della resistenza. Attingendo al materiale fisico dell'archivio e quello della memoria immateriale di coloro che risiedono nel quartiere, Zygouri non si limita a rievocare questa azione, ma la riconfigura: attraverso interviste, performance e il coinvolgimento della comunità, smembra e ricompone l'archivio, trasformandolo in un campo di tensione e riscrittura. Lo spazio pubblico di *Kokkinia*, segnato da violenze storiche e resistenze, emerge come un laboratorio critico di performatività politica, infestato da memorie dissidenti, soggettività vulnerabili, e resti documentari in continua mutazione. Il passato è evocato, e si manifesta come forza attiva, plasmando le percezioni del presente e ridefinendo i confini dell'appartenenza e della testimonianza.

Documenta 14 di Szymczyk si rivela un audace esperimento curatoriale che, pur affrontando critiche sulla sua capacità di coinvolgere e far risuonare Atene e i suoi artisti e abitanti, ha saputo aprire nuove prospettive epistemologiche e politiche. L'edizione, con la sua duplice sede a Kassel e Atene, ha ridefinito i confini tra istituzionale e non, favorendo una pluralità di pratiche artistiche che dialogano con le memorie, le contraddizioni e le potenzialità di resistenza della città. *Learning from Athens* sfida il sapere consolidato e l'eurocentrismo, accendendo la città di Atene e trasformandola in un laboratorio critico in cui crisi, conflitti, gerarchie, logiche di controllo e dominio, non arrestano percorsi evasivi di innovazione, creatività e relazione.

Le diverse posture adottate grazie alle progettualità come *The Parliament of Bodies* e le energie poste nei luoghi carichi di storia e significati, rendono documenta 14 un campo di decostruzione e ricomposizione delle relazioni di potere, dischiudendo vie inedite di apprendimento e di partecipazione, rivolte al micro, al vulnerabile. Nonostante le controversie intorno alle questioni economiche e politiche, documenta 14 raccoglie voci radicali e attiva energie

trasformative. Mantenendo una posizione critica e incisiva, l'obiettivo di documenta non è creare nuovi centri di potere politico o culturale, ma piuttosto costruire connessioni permeabili e percorsi inediti.

## **2.2 KUNSTENFESTDESARTES**

Il Kunstenfestivaldesarts è uno dei festival più noti e significativi nel panorama delle arti performative europee e internazionali. Frie Leysen fondò il KFDDA nel 1994, l'anno successivo alla nomina di Bruxelles come capitale dell'Unione Europea, con l'intenzione di rendere Bruxelles riferimento non solo dal punto di vista economico, ma anche sul piano simbolico, artistico e culturale. Se la scelta di Bruxelles come cuore dell'Europa istituzionale ha sancito il suo ruolo geopolitico, il Kunstenfestivaldesarts ne ha ridefinito l'identità simbolica, trasformandola in un laboratorio di pratiche artistiche che interrogano le tensioni della contemporaneità e le possibilità di un nuovo cosmopolitismo. Leysen pensò il KFDDA come un dispositivo capace di rispondere all'urgenza di superare le fratture e le tensioni linguistiche e culturali tra le comunità francofona e fiamminga del Belgio, proponendo un festival capace di superare i confini nazionali e disciplinari attraverso il teatro, la danza, la performance e le arti visive contemporanee.

La sua direzione ha subito un'evoluzione nel corso degli anni, mantenendo però una coerenza nella sua missione. Dopo la direzione artistica di Frie Leysen, il festival è stato curato da Christophe Slagmuylder dal 2007 al 2018, periodo durante il quale si è consolidato come un evento di primo piano sulla scena internazionale. Attualmente, sotto la direzione di Daniel Blanga Gubbay e Dries Douibi, il festival continua a interrogarsi sul ruolo dell'arte nella società e sulla sua capacità di generare nuove forme di dialogo e partecipazione.

Kunstenfestivaldesarts si è distinto per la sua identità profondamente innovativa e internazionale, che ha costruito perseguendo due obiettivi fondamentali. In primo luogo, vi è la coscienza di essere un festival dalla natura cosmopolita, che si radica in una città in cui non solo convivono la comunità fiamminga e quella francofona,

ma innumerevoli altre comunità migranti. La vocazione interculturale della rassegna si manifesta in una programmazione che non si limita a ospitare artisti da contesti geografici eterogenei, ma che si interroga sulle frizioni e sugli squilibri della città e dell'Europa, ponendo al centro della riflessione artistica questioni quali la ridefinizione delle identità collettive, la materialità delle frontiere, le ecologie del presente e le strategie di resistenza ai dispositivi di potere.

In secondo luogo, vi è la volontà non solo di esporre opere e lavori di artisti internazionali e non, ma di sostenere giovani artisti e talenti, producendo le loro opere e presentandole in panorama internazionale. Leysen nel 2017 in occasione del Festival Crisalide di Forlì dichiarava

Seguo gli artisti per anni prima di iniziare a lavorare assieme. Perché voglio capire la loro posizione all'interno della società e come la loro creatività si evolve nel tempo, se ci sia coerenza di valori e visioni. È importante poi considerare l'artista nel suo contesto ed è importante capire come lavora fuori dal suo territorio. E poi guardo cosa potrebbe significare il loro lavoro se fosse trapiantato in un altro contesto senza che questo diventi esotico e folkloristico. Con loro discuto su come il festival potrebbe sostenerli. È importante che l'accento sia sull'artista. Da loro anche la possibilità di tornare perché non ci sia una sola comparsata<sup>17</sup>

La sua programmazione ha affiancato opere di artisti emergenti alla presenza di figure di rilievo come Romeo Castellucci, Milo Rau e Boris Charmatz. Il festival si è strutturato come un laboratorio di creazione che non si limita a presentare opere compiute, ma offre spazio a processi di produzione e creazione, favorendo la ricerca artistica e l'emergere di nuovi linguaggi espressivi. Il KFDA aspira ad essere una piattaforma dinamica in cui la creazione artistica diventa strumento critico e politico, nel contesto globale contemporaneo e nello sviluppo delle arti performative.

---

<sup>17</sup> Simone Azzoni, *Artista vs omologazione. Un dialogo con Frie Leysen*, *Artribune*, 06/09/2017 <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2017/09/intervista-frie-leysen-festival-crisalide-forli/> 11 febbraio 2025.

Kunstenfestivaldesarts è un dispositivo nomade con una struttura decentralizzata e centrifuga. Privo di una sede istituzionale fissa, il festival si innerva nel tessuto urbano di Bruxelles, attivando un dialogo costante tra le pratiche artistiche e le dinamiche quotidiane della città, e allacciando relazioni istituzionali con entrambe le comunità francofona e fiamminga. L'interazione con spazi culturali, teatri, gallerie e luoghi pubblici genera una moltitudine di centri delocalizzati ma interconnessi, impegnati nel ridefinire i confini tra arte e vita, spettatorialità e partecipazione, estetica e politica.

In un contesto in cui le arti performative sono spesso minacciate da logiche di mercato e da pressioni istituzionali, il Kunstenfestivaldesarts vuole essere un presidio di libertà espressiva e di sperimentazione radicale. Il suo valore non risiede soltanto nella qualità delle opere presentate, ma nella capacità di ripensare costantemente il ruolo dell'arte nella società contemporanea, allacciando percorsi capaci di essere incisivi tanto nel micro della città di Bruxelles, quanto nella dimensione macro del panorama internazionale.

### **2.2.a Free School**

Nell'ambito della vasta rassegna di opere e progetti presentati in questi trent'anni, approfondiremo in queste pagine l'iniziativa della *Free School*, un progetto educativo sperimentale, ideato nel 2019 dai curatori del festival, Daniel Blanga Gubbay e Dries Douibi. La *Free School* è concepita come un laboratorio culturale aperto, uno spazio di apprendimento non gerarchico, in cui la conoscenza è condivisa in modo partecipativo e orizzontale, attraverso pratiche di ricerca e di sperimentazione che coinvolgono artisti, intellettuali e attivisti.

In riferimento all'inaugurazione della prima edizione della *Free School* Gubbay dichiara «The project starts from the idea that KFDA supports artistic creation, and more and more artists think about transmission of knowledge and transmission of

practice as an artistic gesture, and not simply something that happens at the margin»<sup>18</sup>.

Queste parole riflettono un cambiamento significativo nelle pratiche artistiche contemporanee, dove la trasmissione di conoscenza e pratiche non è più concepita come un'attività accessoria o marginale, ma come un gesto artistico a pieno titolo. Questo spostamento si inserisce nel più ampio processo di evoluzione della creazione artistica, che non si limita alla produzione di opere tangibili, ma abbraccia anche la trasmissione e lo scambio di idee, esperienze e metodologie come componenti essenziali del fare creativo.

Gubbay, in conversazione con Piersandra di Matteo<sup>19</sup>, riflette come dai primi anni duemila, in corrispondenza con quella che Bishop ha identificato come educational turn, la pedagogia ha assunto un ruolo sempre più centrale nel panorama artistico, fino a non essere più considerata una dimensione esterna, ma parte dello stesso processo artistico. Si tratta di mettere al centro il contesto di apprendimento, l'incontro, piuttosto che il contenuto.

La trasmissione di conoscenze e di pratiche sfugge alle gerarchie istituzionali, educative e artistiche convenzionali, dove la conoscenza è verticale, e unidirezionale. Al contrario, il KFDA promuove una dinamica orizzontale, in cui tutti i partecipanti, sia artisti che pubblici, sono coinvolti in un processo di co-creazione e scambio culturale. Ciò implica una riconsiderazione delle modalità di apprendimento, che riconosce e valorizza la pluralità delle esperienze, delle voci e delle relazioni. L'artista non è solo un creatore di opere, ma diventa un facilitatore di idee, una guida all'esplorazione dei propri talenti. Considerare l'apprendimento non come un'azione finalizzata alla comprensione, al fine di possedere un contenuto, ma un processo che permette «di rivoltare questa dinamica appropriativa in un atto di apertura, una relazione non più fondata sull'afferrare

---

<sup>18</sup> Recyclart, La Raffinerie & Cinemaximiliaan, Jose Huedo, *Free School / Kunstenfestivaldesarts 2019*, 27 Giugno 2019, 0.12", <https://www.youtube.com/watch?v=XN5eYmFRBuY> 17 Febbraio 2025

<sup>19</sup> Daniel Blanga Gubbay, Piersandra di Matteo, *Pratiche per saperi non-invisibilizzati. Conversazione tra Daniel Blanga Gubbay e Piersandra Di Matteo*, in *Performance e decolonialità* a cura di Piersandra Di Matteo, Sassella Editore, Fano, 2021.

ma sul riconoscimento di una complessità irriducibile, a cui non è richiesto di addomesticarsi».<sup>20</sup>

L'approccio adottato si basa sulla sperimentazione di modelli educativi innovativi che si concretizzano attraverso laboratori, performance e incontri pubblici volti a stimolare la partecipazione attiva e il confronto critico. *HOT BODIES – CAMP*<sup>21</sup> è stato una delle prime proposte laboratoriali dell'edizione 2019, un progetto artistico ideato e guidato da Gérald Kurdian (FR), artista e performer che esplora le contaminazioni tra performance, tecnologie digitali e immaginazione utopica, esplorando temi legati alla politica, alla società e all'ambiente. *HOT BODIES – CAMP* invita un gruppo di giovani apprendisti meccanici di auto, a partecipare a un workshop che li ha visti impegnati nella costruzione di un'abitazione in un mondo post-capitalista, ricavata dalla scocca di una vecchia auto. Attraverso pratiche di immaginazione collettiva gli studenti esplorano i temi dell'utopia, della sopravvivenza e dell'ecologia, dischiudendo visioni radicali, fantascientifiche, fino a trasformare l'auto in una dimora per futuri alternativi.

Nel 2023, la *Free School* ha proseguito il suo percorso di liberazione e impoteramento delle pratiche di apprendimento, focalizzandosi sulla lingua come strumento politico capace di favorire l'inclusione o la marginalizzazione. «Brussels is home to 180 nationalities, with 108 languages spoken, and learning the city's official languages – French and Dutch – is seen as a crucial parameter of successful integration»<sup>22</sup>. Come emerso nel paragrafo precedente, la questione linguistica è alle basi della nascita del KFDA, nato in risposta alle divisioni tra le due comunità ufficiali del Belgio, quella francofona e quella fiamminga; oggi il dominio del francese o del fiammingo è utilizzato come parametro di valutazione per l'integrazione delle comunità minoritarie.

---

<sup>20</sup> Ivi, p.208

<sup>21</sup> HOT BODIES–CAMP Gérald Kurdian & car mechanics apprentices, E.R. / V.U. Sophie Alexandre, Kunstenfestivaldesarts 18 Quai du Commerce / Handelskaai, B–1000 Bruxelles / Brussel, pp. 66-67, [https://kfda.be/site/assets/files/2734/brochure\\_kfda19\\_small.pdf](https://kfda.be/site/assets/files/2734/brochure_kfda19_small.pdf)

<sup>22</sup> Tania Bruguera *The School of Integration / Lexicon*, <https://kfda.be/en/festivals/2023-edition/programme/the-school-of-integration-lexicon/> 16 Febbraio 2025

Tania Bruguera, in *The School of Integration/Lexicon*, organizza corsi linguistici concentrati su lingue considerate "non ufficiali" nella città. Questi corsi non si limitano all'insegnamento della lingua, ma esplorano linguaggio come uno strumento di riflessione politica, con l'obiettivo di scoprire come le lingue esprimano storie, identità culturali e pratiche politiche. *The School of Integration* prevede corsi di Ucraino, Arabo, Lingala, Mandarino Cinese, Portoghese e Polari. L'apprendimento non si limita alla grammatica, ma approfondisce le questioni sociopolitiche legate a ciascun idioma. Il corso di ucraino esplora la correlazione tra lingua madre, trasmissione familiare e immigrazione; nel corso di la lingua araba esplora i temi della lingua come narrazione della propria storia. Il lessico arabo manca della parola *colonializzazione*, e si serve di perifrasi come "quando loro erano qui", o parole legate al controllo e alla distruzione. Tra le varie lingue emerge anche il Polari, una lingua dimenticata e segreta, parlata tra il XVI e il XIX secolo dalle persone queer. «This secret language was transmitted only from person to person, a safe tool not to be understood from the outside. Polari gradually disappeared with the decriminalisation of homosexuality».<sup>23</sup>

Bruguera intende il linguaggio come un corpo di potere che custodisce e trasmette storie, significati e forme di resistenza. Ogni lingua incarna una visione del mondo, modellando la narrazione, un modo di narrare l'esperienza e di posizionarsi politicamente.

L'edizione della Free School 2024 è intitolata *Around the Kitchen Table*, a partire dalla citazione «the world begins at a kitchen table»<sup>24</sup>, dalla poesia di Joy Harjo *Perhaps the World Ends Here*<sup>25</sup>. Il tavolo da cucina diviene un luogo carico di significati, un luogo in cui sono condivisi pasti e memorie, in cui si scambiano conoscenze e si costruisce comunità; uno spazio in movimento, di sperimentazione e trasmissione.

---

<sup>23</sup> Ibid

<sup>24</sup> Dries Douibi & Daniel Blanga Gubbay, *Edito Free School 2024*, <https://kfda.be/en/festivals/2024-edition/edito/> 14 Febbraio 2025

<sup>25</sup> Joy Harjo, *Perhaps the World Ends Here*, in *The Woman Who Fell From the Sky*, 1994, W. W. Norton & Company, Inc.

Samah Hijawi partecipa alla Free School con il progetto *Memories around the Kitchen Table*, un ciclo di sei workshop che esplorano il legame tra la cucina e le tappe significative della vita quotidiana. Questi laboratori approfondiscono i significati legati al cibo, i rituali familiari e i legami affettivi, tracciando percorsi che toccano momenti cruciali come il matrimonio, la genitorialità, il lutto, la celebrazione di un nuovo anno. Si indaga anche la condivisione di intimità attraverso ricette afrodisiache o il ricordo di persone lontane.

She works with women who cook in community kitchens around the city to find ways to capture the many memories attached to one type of food. As part of her new trajectory, she is looking at how recipes are connected with the body, and how they are often linked with significant moments in life<sup>26</sup>

Ogni workshop invita i partecipanti a riflettere sui ricordi e sui significati che si intrecciano intorno al tavolo da cucina. Attraverso l'esplorazione dei rituali che si sviluppano in questo spazio, Hijawi svela una trama complessa di dinamiche e significati. Se da un lato la cucina è luogo di trasmissione e costruzione di legami affettivi, dall'altro è anche uno spazio dove il lavoro di cura e di servizio è invisibilizzato, e perlopiù relegato a categorie specifiche, voci e corpi di donne e migranti. Per alcune comunità, la cucina è uno spazio complesso: se da un lato riflette dinamiche di sfruttamento e invisibilizzazione, dall'altro si trasforma in un luogo intimo, capace di generare pratiche inedite di condivisione e resistenza. Il tavolo da Cucina è il luogo per forme di educazione alternative, fondate sulla narrazione orale e sul recupero delle memorie familiari, dove il sapere si intreccia profondamente con le sensazioni e le emozioni corporee. *Around the Kitchen Table* vuole celebrare «these subversive models of domestic pedagogy with a free, temporary school»<sup>27</sup>. La cucina diventa così un punto di convergenza tra dimensione collettiva e privata, tra intimità e lotta per il riconoscimento, uno

---

<sup>26</sup> Samah Hijawi, *Memories around the Kitchen Table*, <https://kfda.be/en/festivals/2024-edition/programme/memories-around-the-kitchen-table/> 14 Febbraio 2025

<sup>27</sup> *Free School*, <https://kfda.be/en/festivals/2024-edition/free-school/> 20 Febbraio 2025

spazio in cui memoria e identità si alimentano attraverso il cibo e i rituali che lo accompagnano.

*A life worth living: a workshop on struggle, care and joy* è un laboratorio di quattro giorni nella Free School, si occupa della dimensione del lavoro di cura in ottica intersezionale, attraverso un dibattito condiviso, installazioni, registrazioni curato da Anna Rispoli, regista e attivista, Territorio Doméstico, collettivo femminista con base a Madrid formato da un gruppo di lavoratrici domestiche provenienti da diverse parti del mondo, e la Ligue des travailleuses domestiques sans papier, associazione composta da donne senza documenti che svolgono lavoro domestico, occupandosi in particolare di bambini e anziani.

La scuola offre uno spazio di condivisione di strumenti politici, metodologie artistiche e pratiche di cura per caregiver, includendo danze di resistenza, canti di lotta e momenti di gioia. «Because, who takes care of us, the caregivers? A life worth living is a life in which there is time for joy»<sup>28</sup>

Operando all'intersezione tra femminismo e diritti del lavoro, si pone l'obiettivo di contrastare le violenze razziste, economiche e istituzionali, promuovendo nuove forme di solidarietà e autodeterminazione. Una vita degna, cura, gioia, sostegno e affetto sono al tempo stesso il motore e il fine di questa ricerca. Pratiche e lotte per i diritti si intrecciano in un percorso collettivo che restituisce valore al lavoro di cura, trasformandolo in uno spazio di resistenza e emancipazione.

Il Kunstenfestivaldesarts e il progetto di Free School si collocano in un territorio di complessità in cui l'arte non è mai neutrale, ma si intreccia con tensioni politiche, economiche e sociali. Il radicamento nel tessuto urbano di Bruxelles rappresenta un aspetto essenziale della sua identità e della sua rilevanza critica. Bruxelles, città multilingue, cosmopolita, multiculturale, capoluogo status della ricchezza europea, è attraversata da tensioni economiche, politiche e identitarie

---

<sup>28</sup> Anna Rispoli, Territorio Doméstico, Ligue des travailleuses domestiques sans papiers Brussels-Madrid in *A life worth living: a workshop on struggle, care and joy*, <https://kfd.a.be/en/festivals/2024-edition/programme/a-life-worth-living-a-workshop-on-struggle-care-and-joy/> 20 Febbraio 2025

che il festival non si limita a tematizzare, ma che osserva e racconta come materiali di ricerca e processi di trasformazione. Il KFDA, operando tra spazi pubblici e luoghi non convenzionali, rifiuta una concezione autoreferenziale della creazione e della fruizione artistica. In questo quadro, la Free School ne incarna l'approccio più radicale, trasformando il territorio brussellese in un laboratorio di riflessione critica e di sperimentazione pedagogica. Il coinvolgimento di soggettività marginalizzate, la centralità del dibattito su lingua, lavoro e memoria collettiva, e la messa in discussione delle gerarchie tradizionali della trasmissione del sapere, evidenziano come il festival operi in stretta relazione con le complessità del contesto in cui si inserisce. In una città segnata da profonde disuguaglianze e processi di precarizzazione tanto nel campo sociale quanto in quello culturale, il Kunstenfestivaldesarts si configura come uno spazio attivo di interrogazione e trasformazione, in cui l'arte diviene strumento di negoziazione critica del presente. Tuttavia, il rischio di ogni esperienza istituzionale che si propone come radicale è quello di essere riassorbita all'interno di un sistema che incorpora il dissenso senza metterne realmente in crisi le strutture. La sfida resta dunque quella di mantenere aperto un margine di effettiva rivoluzione, evitando che la sperimentazione artistica e pedagogica venga neutralizzata o ridotta a pratica simbolica. In un contesto segnato dalla crescente precarizzazione del lavoro artistico e dall'erosione degli spazi pubblici di confronto, il Kunstenfestivaldesarts rappresenta un laboratorio di possibilità, ma anche un osservatorio critico sulle contraddizioni che attraversano il sistema artistico e performativo contemporaneo.

### **2.3 Festival d'Automne**

Il *Festival d'Automne* è un evento culturale di rilevanza nazionale, istituito nel 1972 grazie all'iniziativa di Michel Guy, allora Segretario di Stato alla Cultura sotto la presidenza di Georges Pompidou. La sua creazione rispondeva all'esigenza di offrire alla capitale francese un evento che andasse oltre le tradizionali manifestazioni artistiche, creando una piattaforma dedicata alle arti contemporanee. Come dichiarato dallo stesso Guy, l'obiettivo del festival era

quello di «present and foster experimental ventures, to stage significant works never seen in France and to feature non-Western cultures».<sup>29</sup> Tale visione rifletteva l'intenzione di avvicinare il pubblico a nuove forme artistiche e culturali, promuovendo la sperimentazione e la pluralità nei linguaggi e nelle origini degli artisti coinvolti. Dalla sua nascita il *Festival d'Automne* si è contraddistinto per l'approccio innovativo, dando spazio a pratiche artistiche che si distaccano dalle convenzioni estetiche e tematiche tradizionali.

Il Festival emerge infatti, in un periodo di particolare vivacità culturale in Francia, segnato da un ampio rinnovamento artistico e sociale. Gli anni Settanta furono per la Francia una fase di contestazione, in cui si moltiplicarono esperienze di ricerca di nuove forme artistiche che si discostassero dalle tradizioni consolidate. Movimenti teatrali come il *Teatro del Corpo* e il *Teatro della Sperimentazione* stavano trovando crescente diffusione, con artisti e compagnie come il *Théâtre du Soleil* di Ariane Mnouchkine, la cui concezione innovativa del teatro collettivo e la fusione di tradizioni teatrali occidentali e non occidentali rappresentavano un'importante espressione di questa trasformazione. Altri esponenti, come Jacques Lecoq, influenzarono profondamente la scena teatrale, concentrando il lavoro artistico sulla corporeità e sul movimento, contribuendo in modo significativo all'evoluzione del teatro fisico. La scena culturale francese fu inoltre segnata dalle sperimentazioni portate da artisti come Pina Bausch e Peter Brook, il cui lavoro si inserì nel più ampio processo di rinnovamento delle arti performative negli anni Settanta. Pina Bausch, con il *Tanztheater*, introdusse una nuova concezione della danza teatrale, caratterizzata dall'integrazione tra movimento, parola e drammaturgia. Peter Brook, trasferitosi a Parigi, fondò il *Centre International de Recherche Théâtrale*, sperimentando un teatro essenziale e interculturale. Entrambi gli artisti offrirono modelli di ricerca che il *Festival d'Automne* valorizzò, e reinterpretò all'interno delle sue istanze e dei suoi linguaggi.

---

<sup>29</sup> Friends of Fondation de France, *Expanding Our View: 50 years of International Art in Paris with Festival d'Automne à Paris*, Ottobre 2022, <https://www.friendsoffdf.org/expanding-our-view-50-years-of-international-art-in-paris/>

Questo fermento culturale si tradusse in una richiesta di spazi nuovi, in grado di ospitare le sperimentazioni artistiche più audaci, e il Festival d'Automne divenne rapidamente un punto di riferimento per la scena contemporanea, un luogo di riflessione e di incontro tra linguaggi diversi.

Il Festival d'Automne si distingue per il suo carattere urbano, un tratto che affonda le radici nella sua nascita e nelle condizioni culturali degli anni Sessanta e Settanta in Francia, un periodo storico segnato dal fenomeno del decentramento culturale. Crebbe il desiderio di sfuggire ai limiti imposti dai luoghi convenzionali, come teatri e gallerie, aprirsi a spazi non convenzionali, alle periferie, ai quartieri operai, piazze e strade, rendendo la cultura accessibile a un pubblico più vasto e diversificato. Il movimento di decentramento cercava di superare il centralismo culturale di Parigi, ponendosi l'obiettivo di portare la cultura oltre i confini della capitale. La dimensione artistica si unì a quella urbana, e così come la quotidianità sconfinò nel tempo eccezionale della performance. Il Festival d'Automne partecipò a spostare la programmazione culturale fuori dai circuiti elitari, con l'intento di favorire un'interazione diretta e democratica con il pubblico.

In questa prospettiva si inseriscono le pratiche curatoriali di Francesca Corona, direttrice artistica del Festival d'Automne dal 2022, che si costruiscono intorno alla centralità del rapporto tra opera e contesto. Corona ha partecipato alla fondazione e alla codirezione di Short Theatre a Roma, e ha svolto il ruolo di consulente artistica per il Teatro India – Teatro di Roma, oltre che di direttrice del festival Dansem a Marsiglia. Il suo impegno nella curatela delle arti performative è stato riconosciuto con il prestigioso Premio UBU nel 2018. Già nell'ambito di Short Theatre, il suo lavoro approfondiva e sosteneva la capacità delle arti performative di interagire con il territorio, instaurando un dialogo costante con le comunità locali. In questa visione, lo spettacolo dal vivo assume una dimensione relazionale e politica, capace di interrogare e ridefinire il tessuto sociale e spaziale in cui si inserisce. Tale approccio è declinato nel Festival d'Automne, un evento che ambisce a ristrutturare le gerarchie tra centro e periferia, tra istituzioni consolidate e realtà emergenti. Un concetto chiave per Corona è quello di

*nomadismo* inteso non soltanto come distribuzione geografica delle attività, ma come strategia di ridefinizione della fruizione artistica. «Il festival cerca di entrare in relazione con ogni contesto in modo accurato, esigente, il più possibile generoso e in ascolto. Ogni teatro e ogni quadrante della città ha la sua multipla identità, stratificazione sociale, storia, geografia»<sup>30</sup>. La programmazione si articola su un vasto numero di luoghi – 64 spazi coinvolti – e invita il pubblico a spostarsi attraverso diversi quartieri di Parigi e della sua banlieue. Questo processo favorisce una nuova geografia culturale, in cui la sua capacità di mediazione tra realtà periferiche e marginali consente di ripensare le modalità di accesso e fruizione della cultura, contribuendo a una ridefinizione dello spazio pubblico. Coinvolgendo in una vasta rete teatri a spazi non convenzionalmente legati alla rappresentazione artistica, il festival si inserisce in una dinamica urbana più ampia, valorizzando il dialogo con le specificità di ogni quartiere. Attraverso la collaborazione con i teatri partner, il festival non solo intercetta il pubblico abituale delle istituzioni culturali, ma stimola la partecipazione di nuove fasce della popolazione, operando come catalizzatore di processi di relazione e partecipazione. Inoltre, il Festival d'Automne si articola lungo un periodo di quattro mesi, distillando le sue azioni e le sue pratiche in una spazialità e temporalità dilatate rispetto alla maggior parte dei Festival. In questo senso, il nomadismo si configura come una forza dinamica che, nel lungo periodo, contribuisce alla trasformazione del paesaggio culturale parigino.

Nel corso degli anni, il Festival ha ospitato numerosi artisti che hanno portato a Parigi lavori innovativi e impegnati socialmente. Tra i nomi più significativi nel campo della danza e della performance, troviamo Boris Charmatz, figura di riferimento della danza contemporanea francese, il cui lavoro sovverte le strutture coreografiche tradizionali e sperimenta nuove modalità di relazione tra corpo,

---

<sup>30</sup> Chiara Pirri, *Festival d'Automne a Parigi. Intervista alla neodirettrice artistica Francesca Corona* Dopo una burrascosa conclusione dell'esperienza lavorativa al Teatro India, Francesca Corona approda a Parigi, alla guida di uno dei festival performativi più seguiti di Francia. Ne abbiamo parlato con lei, in "Artribune", 21 Settembre 2022, <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2022/09/festival-d-automne-parigi-intervista-francesca-corona/>, 12 marzo 2025.

spazio e memoria collettiva. Il Festival d'Automne ha saputo attrarre e valorizzare artisti provenienti da contesti culturali diversi, con un'attenzione particolare alle tradizioni coreografiche extraeuropee e alle pratiche performative che riflettono su temi di memoria, identità e post-colonialismo. Artisti come Mourad Merzouki e Akram Khan, che lavorano attraverso la contaminazione di hip-hop o danza indiana kathak con la danza contemporanea; o ancora Sidi Larbi Cherkaoui, coreografo belga di origine marocchina, il cui lavoro attinge a molteplici tradizioni coreutiche, dal flamenco alle arti marziali asiatiche, fino alle danze rituali africane, hanno contribuito alla varietà e alla ricchezza della programmazione del Festival. Attraverso la selezione di opere che affrontano questioni di identità, memoria e resistenza, il Festival d'Automne ha contribuito a ridefinire il rapporto tra la Francia e le sue ex colonie, mettendo in discussione le logiche di appropriazione culturale e dando visibilità a una scena artistica spesso marginalizzata, tokenizzata, esotizzata e feticizzata nelle istituzioni culturali occidentali.

### **2.3.a Dream City Carte Blanche per Festival d'Automne**

Nell'ultima edizione del 2024 il Festival D'Automne insieme a La Commune, centro d'arte drammatica di Aubervilliers, ha affidato a Dream City, festival multidisciplinare per l'arte contemporanea di Tunisi, una carte blanche curatoriale dal 20 al 28 Settembre.

Fondato nel 2007 dai coreografi tunisini Selma e Sofiane Ouissi, Dream City si configura come

Un espace partagé et transversal, au cœur de la Médina de Tunis mais intimement lié aux mondes autour, où des artistes d'ici et d'ailleurs croisent et construisent avec citoyens, militants et experts de la ville et de la vie de Tunis. Avec l'espoir de créer, poétiser et de transformer un territoire de manière collective, avec l'urgence de faire ville et société ensemble<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> L'Art Rue, <https://lartroue.org/fr/presentation/le-projet/lart-rue>, 22 Febbraio 2025

Dream City raccoglie le istanze democratiche, le contraddizioni delle trasformazioni identitarie e collettive, interroga criticamente le dinamiche urbane, le eredità coloniali e le tensioni sociali che la Tunisia attraversa.

Situato nel cuore della medina di Tunisi, il festival trasforma lo spazio stesso in un luogo di resistenza e risignificazione, opponendosi attivamente alla narrazione orientalista che ha storicamente rappresentato le città arabe come realtà esotizzate e immutabili.

Questa Carte Blanche, acquisisce una valenza ancora più significativa nel contesto delle persistenti tensioni post-coloniali tra Francia e Tunisia, tra Occidente e le regioni Arabe. Questa collaborazione artistica colloca in una cornice geopolitica in cui, ambizioni e retaggi coloniali si disvelano nelle tensioni e nelle narrazioni che circondano l'inasprirsi della questione Palestinese, il perpetrarsi dell'influenza economica e culturale della Francia sulle sue ex colonie, mentre le dinamiche migratorie e le politiche di controllo delle frontiere evidenziano l'ambivalenza di una relazione segnata tanto dalla prossimità quanto dal rifiuto. Il festival porta nella capitale francese un programma che affronta le memorie coloniali e le loro implicazioni contemporanee, dando voce ad artisti impegnati nella riflessione sulla diaspora, sui processi di riappropriazione degli spazi e delle proprie identità, a partire dalla sua potenza utopica, immaginifica, visionaria, di una città dei sogni. Il festival Dream City ha ottenuto un'ampia attenzione nel panorama artistico europeo, per il suo impegno nella promozione e nel sostegno di artisti provenienti dal Nord Africa, dall'Africa Sub-Sahariana, e per la sua capacità di attrarre artisti europei e internazionali. Tuttavia, ciò che ha davvero contribuito a renderlo un evento di rilevanza globale sono le profonde istanze trasformative, politiche e sociali, che si sono espresse in un periodo di radicale trasformazione per la Tunisia. Selma e Sofiane Ouissi hanno creato un luogo di apertura, «dove è più insistente l'esercizio del potere e dove le soglie di rigenerazione tendono a manifestarsi in maniera sottile [...] luoghi della vita pubblica come le medine (le antiche città e i

quartieri popolari». <sup>32</sup> Le edizioni del festival del 2010 e del 2012 si sono svolte nel cuore delle Primavere Arabe, in un contesto segnato dalla caduta del regime di Ben Ali e dalla successiva avanzata di movimenti conservatori, in particolar modo quello salafita. Dream City tra Medina e Sfax ha richiamato artisti, attivisti, pubblici, nazionali e internazionali divenendo un catalizzatore di riflessioni sulla libertà, l'identità e il futuro politico della Tunisia, affidando all'arte un ruolo primario nella costruzione di relazioni, alleanze, tessuto sociale.

Il quindicesimo volume di *ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO* <sup>33</sup> esplora le nuove dimensioni dell'arte contemporanea in Tunisia, con particolare attenzione alle iniziative di Dream City. Questo festival si configura come un laboratorio di sperimentazione artistica nello spazio pubblico, offrendo agli artisti la possibilità di sviluppare performance, progetti partecipativi, design urbano e installazioni temporanee. Come evidenziato nei saggi di Valerio Zanardi, Anna Serlenga ed Emanuela De Cecco, Dream City è stato capace di ripensare in maniera artistica la ricostruzione politica, economica, sociale e urbana del paese.

Striving to rethink, in an artistic manner, the political, economical, social and environmental reconstruction of our country, we have opted, this year, to engage all the Tunisian artists to create, rethink and question, using their arts, our new freedoms and to let their artistic proposals echo this new condition. To really understand the impact of this democracy on our artistic creations and practices but also on the actual meaning of our life and our renewed identity, as well as on our most intimate landscape<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Rachida Triki, *La Dream City di Selma e Sofiane Ouissi*, in "Performance e Curatela" a cura di Piersandra di Marteo, Sassella Editore, Fano, 2021, P.185.

<sup>33</sup> ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line anno XVI (2013), n. 15 (1) Semestrale di Scienze Umane ISSN 2038-3215, Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Beni Culturali - Studi Culturali Sezione di Scienze umane, sociali e politiche.

<sup>34</sup> Emanuela De Cecco, *Dream City, per esempio. Note su arte come sfera pubblica*, in ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line anno XVI (2013), n. 15 (1) Semestrale di Scienze Umane ISSN 2038-3215, Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Beni Culturali - Studi Culturali Sezione di Scienze umane, sociali e politiche, p.83.

La scelta di impegnare gli artisti tunisini nella riflessione sulle nuove libertà conquistate dopo la rivoluzione è una dichiarazione di intenti che lega le pratiche artistiche alla trasformazione sociale. Il festival diventa così un mezzo per interrogare cittadini di Tunisi riguardo il significato della democrazia, dell'identità rinnovata e del paesaggio interiore dei cittadini.

L'aspetto sicuramente più potente e radicale del lavoro svolto da Dream City è l'azione nello spazio pubblico: un potente movimento di riappropriazione, di discesa, di esistenza in quegli spazi interdetti durante il regime dittatoriale. Nell'edizione 2010 Dream City invita gli artisti a proporre «performance negli spazi pubblici, progetti partecipativi, progetti collegati con la popolazione, design e ri-sistemazione dell'arredo urbano, identificazione urbana, installazioni o architetture transitorie, progetti itineranti nella città»<sup>35</sup>. La strada diviene il luogo dell'utopia possibile, lo spazio in cui il regime esercitava forme di controllo e invisibilità, è ora materia ricca di possibilità, terreno di scontro tra aneliti democratici e le incursioni dei salafiti che attraverso la violenza impongono forme di censura e la sospensione di performance e spettacoli. Serlenga in *Alla ricerca di un corpo nuovo. Per un teatro contemporaneo tunisino*<sup>36</sup>, evidenzia come in questo contesto, la nozione di spazio liminale, suggerita Turner, diventa particolarmente pertinente. Esiste una soglia tra il quotidiano e il normativo, un territorio fluido e in continua trasformazione, che può essere abitato dal corpo. Graffiti, breakdane, arte urbana, performance e installazioni diventano modalità per sovvertire l'ordine imposto, per creare nuove possibilità di esistenza e per rendere visibili soggettività spesso marginalizzate. L'azione nello spazio urbano è la premessa di un corpo liberato, un corpo che sfugge alle imposizioni ideologiche, che sfida le narrazioni dominanti. È un corpo che non si piega alla censura e alla repressione, ma che si espone, si manifesta, «un corpo che cerca di restituire la

---

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Anna Serlenga, *Alla ricerca di un corpo nuovo. Per un teatro contemporaneo tunisino*, in ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line anno XVI (2013), n. 15 (1) Semestrale di Scienze Umane ISSN 2038-3215, Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Beni Culturali - Studi Culturali Sezione di Scienze umane, sociali e politiche

diversità, ma anche la capacità desiderante, la possibilità dell'essere “soggetti non assoggettati” della politica; e infine, un corpo che possa veicolare gli orizzonti multiformi dell'immaginario»<sup>37</sup>.

Dream City Festival è un dispositivo fragile, in un tessuto dove lo scontro tra ambizioni e poteri, costringe a rapportarsi con forme di censura, ricatti, contraddizioni, compromessi. Tuttavia, nelle parole degli studiosi si percepisce l'incanto e l'ammirazione, non del tutto esente da romanticizzazione, per un Festival che sembra in grado di, pur nella violenza e nella difficoltà del contesto, restituire ai corpi, alle arti, una reale potenza incisiva sulla realtà, al di fuori dalle retoriche scivolose che aleggiano nel vecchio continente.

Attraverso la collaborazione con il Festival d'Automne e La Commune, Dream City si immerge in Aubervilliers, quartiere popolare della periferia parigina, abitata da operai e caratterizzata da una significativa presenza di comunità diasporiche, in cui una grande maggioranza araba si confronta con un altrettanto forte componente ebraica. Dream City Festival si relazione con Aubervilliers «with the aim of making the area rustle, resonate and dream through a dozen creations by international performing and visual artist»<sup>38</sup>. Per una settimana in Aubervilliers sono presentate danze, musiche e spettacoli teatrali che si articolano intorno a nuclei tematici prossimi agli abitanti che popolano il quartiere: Selma & Sofiane Ouissi raccolgono le voci e le storie di artisti provenienti da Tunisia, Palestina, Libia, Marocco, Sudan, Egitto, Repubblica Democratica del Congo. I curatori scelgono spettacoli che non temono di affrontare e rimettere in discussione le memorie coloniali e le diaspore, umane e non umane, come avviene in *Bird*, performance del duo curatoriale stesso, o nelle danze di *Libya* di Radouan Mriziga, e in *Missa Utica*, opera musicale di Sammy Baloji.

Prima di concludere l'affondo sull'esperienza di Dream City per il Festival d'Automne, è interessante affrontare la presenza in programma della performance

---

<sup>37</sup> Ivi p. 73

<sup>38</sup> Editorial Dream City Festival x Festival d'automne x La Commune Aubervilliers, <https://lartue.org/en/festival-dream-city/homepage-festival/focus-content-festival/edito-festival-dream-city-x-festival-d-automne-x-la-commune-aubervilliers-eng>, 20 Febbraio 2025

documentario *H2-Hébron* di Winter Family, il duo fondato dall'artista israeliana Ruth Rosenthal e dal musicista francese Xavier Klaine, e della performance *Losing it* opera di due artiste palestinesi, Samaa Wakim e Samar Haddad King. Queste performance propongono una doppia azione. Da una parte una critica dall'interno contro le retoriche di sicurezza che giustificano l'occupazione militare in Cisgiordania, una terra «“sterilized” according to the terminology of the Israeli army, that is to say emptied of its Palestinian inhabitants to “protect” a few families of ultra-radical Jewish settlers»<sup>39</sup> retoriche che i media occidentali ripropongono, legittimando una violenza strutturale. Dall'altra *Losing It* porta una prospettiva dall'interno della comunità palestinese, concentrandosi sulla perdita e sulla resilienza.<sup>40</sup> L'arte di Samaa Wakim e Samar Haddad King nasce da un'esperienza diretta dell'occupazione e della violenza sistemica. *Losing It* non racconta un massacro specifico, ma esplora il trauma della perdita collettiva, facendo emergere il dolore come condizione persistente nel corpo palestinese. Non è una cronaca di eventi, ma una testimonianza vissuta e incarnata.

Festival d'Automne, Dream City e La Commune si stringono in un laboratorio di sperimentazione artistica, costruendo relazioni tra artisti, curatori e istituzioni che si immergono nelle memorie decoloniali, le dinamiche della diaspora e le tensioni geopolitiche contemporanee. Se la narrazione dominante ha spesso fissato l'"altro" in una dimensione di alterità cristallizzata, congelandolo in rappresentazioni esotizzanti o marginalizzanti, questo incontro artistico opera invece un ribaltamento, instaurando una relazione di prossimità.

Attraverso un programma che intreccia linguaggi artistici e testimonianze vive, il festival si fa spazio ad Aubervilliers, periferia parigina segnata da una storia di migrazioni, resistenze e marginalizzazione, dove la convivenza tra comunità arabe, africane ed europee si intreccia con le tensioni sociali e le eredità coloniali. Se la

---

<sup>39</sup> Winter Family, *H2-Hébron*, Dream City, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2024/winter-family-h2-hebron> 21 Febbraio 2025

<sup>40</sup> Samaa Wakim & Samar Haddad King, *Losing it*, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2024/samaa-wakim-samar-haddad-king-losing-it> 21 Febbraio 2025

medina di Tunisi è un luogo denso di storia, stratificato e segnato da una resistenza culturale che nasce e persiste interrogando il colonialismo, la dittatura e il conservatorismo, lo spazio della periferia parigina è il prodotto di una segregazione urbana, dove il potere si esercita attraverso dispositivi economici, amministrativi e securitari.

Eppure, in entrambe le realtà, esistono pratiche di relazionalità che sfidano la violenza e il controllo. Se a Tunisi il festival si appropria della città storica come luogo di performance e partecipazione, ad Aubervilliers l'arte diventa un mezzo per risignificare uno spazio urbano spesso percepito come periferico e invisibile, facendo emergere voci e corpi che rifiutano l'esclusione e la criminalizzazione. Passato e presente, Nord e Sud, identità e alterità si configurano e si scontrano per le strade di Parigi e di Tunisi, ma in questo attrito si aprono varchi di possibilità.

Affrontare il tema della decolonialità in grandi manifestazioni istituzionali come documenta 14, il Festival d'Automne o il Kunstenfestivaldesarts significa operare su un terreno instabile, in cui ogni gesto di apertura rischia di trasformarsi in una nuova forma di controllo simbolico. Il rischio è quello di un'estetizzazione della resistenza, di una messa in scena del dissenso che, pur dando visibilità a soggettività artistiche spesso marginalizzate, le incornicia all'interno di un discorso che rimane sostanzialmente europeo, stabilendo le condizioni della loro legittimazione. Il processo di costruzione di una relazionalità autentica tra artisti, istituzioni e pubblico non può dunque essere privo di inciampi, tensioni e scandali. Tuttavia, queste grandi manifestazioni hanno saputo interpretare i percorsi decoloniali senza imporsi una risoluzione pacificata delle contraddizioni, ma riconoscendone l'inevitabilità, interrogando costantemente le proprie modalità di rappresentazione e di ricezione.

In questo senso, è fondamentale il non limitarsi a ospitare pratiche artistiche che affrontano il colonialismo e le sue eredità, ma riflettere e interrogarsi criticamente sul proprio posizionamento all'interno del sistema culturale occidentale. Attraverso un confronto continuo con le proprie complicità e con le strutture di

potere in cui sono inseriti, questi festival sfuggono alla riduzione della decolonialità come operazione estetica, per rivendicare una radicale capacità trasformativa. La sfida non è solo quella di amplificare voci artistiche marginalizzate, ma di mettere in discussione il contesto stesso in cui queste voci vengono accolte, le logiche curatoriali che le selezionano e il pubblico a cui si rivolgono.

### CAPITOLO 3

## PRATICHE PERFORMATIVE IN QUARTIERE: IL CASO DI VIA PADOVA

«Arte che non aderisce ad un'ideologia, continua, semmai, a problematizzare i tratti ideologici laddove ne riscontri, decide di operare materialisticamente perché il comune si dia in termini di diffusione della agency, di libera distribuzione della conoscenza, dei mezzi di produzione, delle economie, come lavoro di scrittura di nuovi algoritmi e di invenzione / reinvenzione delle infrastrutture istituzionali.

Oltre la cattura neoliberale, contro l'arruolamento populista»<sup>1</sup>

### **3.1 Sguardo su Via Padova**

Intorno a Via Padova, una delle arterie principali della zona nord-est di Milano, si sviluppa un quartiere complesso in cui si incontrano e si scontrano dinamiche urbane contemporanee: un crocevia di culture e identità, ma anche uno spazio segnato da tensioni sociali, instabilità e vulnerabilità e pressioni economiche.

In queste pagine si intendono individuare, conoscere e mappare le associazioni, i collettivi di artisti e i gruppi di abitanti che si fanno protagonisti di azioni e pratiche sociali e artistiche innovative. Queste iniziative mirano a riscrivere le relazioni interpersonali e comunitarie all'interno di Via Padova, costruendo nuove alleanze sociali e trasformando le modalità di cura collettiva e di vivere il quartiere.

Questi interventi, spesso nati dal basso e radicati nella specificità del territorio, offrono una rilettura creativa e critica delle differenze culturali e sociali che

---

<sup>1</sup> M.Baravalle, *Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela*, in «Opera Viva magazine», 19 Dicembre 2016, <https://operavivamagazine.org/curare-e-governare/>

caratterizzano Via Padova, proponendo modelli alternativi di convivenza e partecipazione.

Pratiche performative, incontri e festival che attraversano gli spazi di Via Padova si sono rivelati strumenti potenti per mettere in discussione le narrazioni dominanti sul quartiere, troppo spesso associate a marginalità, conflitti e pericolo. Associazioni e collettivi si impegnano a trasformare il concetto stesso di “abitare” Via Padova, creando occasioni per risignificare i luoghi e per dare forma a nuove pratiche di appartenenza e di coabitazione.

Tra le diverse esperienze e azioni, in questo capitolo prenderemo in considerazione quelle che non si limitano alla retorica della celebrazione della multiculturalità del quartiere, ma cercano di affrontare le complessità e le contraddizioni che essa comporta, come le tensioni legate alle differenze culturali, alla percezione di uno stato di degrado e abbandono, o le difficoltà economiche che gravano su molti abitanti.

Via Padova è nota per essere il quartiere della diversità culturale milanese. La presenza di numerose e diverse etnie si rispecchia lungo i suoi marciapiedi, dove le attività commerciali riflettono tradizioni provenienti da tutto il mondo, panetterie magrebine, macellerie halal, alimentari sudamericani e negozi asiatici, che danno vita a un mosaico di tradizioni, linguaggi e culture. Tuttavia, la coabitazione e l'integrazione in un mosaico composito di culture e diversità porta con sé sfide significative. Questo tessuto multiculturale si è sviluppato nel contesto di una periferia storicamente abitata da operai e lavoratori migranti, che già nel dopoguerra si insediarono nel quartiere attratti dalle opportunità offerte dalla crescente economia industriale di Milano. Negli anni, Via Padova è diventata un punto di arrivo per successive ondate migratorie consolidando la sua identità come polo di diversità e luogo di incontro tra culture. Il quartiere però riflette la crescente pressione economica sulle fasce più deboli, e i disagi dovuti alla mancanza di infrastrutture adeguate, intrecciata alla gestione delle differenze culturali, alla paura e al sospetto, creando situazioni di tensione e difficoltà nell'integrazione. Via Padova è rinomata per essere un quartiere pericoloso, dove la percezione di

insicurezza è alimentata da episodi di microcriminalità e dal senso di vulnerabilità di molti residenti. In un contesto già segnato dalla precarietà, la pressione legata all'aumento dell'inflazione colpisce una parte consistente degli abitanti del quartiere. Questo contesto favorisce l'emergere di fenomeni di marginalità sociale, che contribuiscono a rafforzare stereotipi negativi sulla zona.

Negli ultimi anni, il quartiere è stato oggetto di interventi di riqualificazione volti a migliorare la qualità urbana e la percezione di sicurezza, trasformando Via Padova in un cantiere in continuo divenire. Tuttavia, questi interventi hanno dato avvio a un feroce processo di gentrificazione che sta alterando profondamente la fisionomia del quartiere. L'aumento vertiginoso degli affitti e dei prezzi al consumo sta spingendo fuori i residenti storici, tra cui famiglie di immigrati di prima e seconda generazione, lavoratori e operai, che rappresentavano l'anima storica e popolare di Via Padova.<sup>2</sup>

La speculazione immobiliare, incentivata dai progetti di riqualificazione, sta rimodellando il tessuto sociale del quartiere, richiamando nuovi abitanti appartenenti a classi sociali più agiate. Questo processo avanza attraverso sfratti forzati e il continuo rincaro degli affitti, alimentando un clima di precarietà e tensione sociale. Così, mentre le trasformazioni urbane puntano a valorizzare l'area, il prezzo umano e sociale di tali cambiamenti mette in discussione la sostenibilità e l'equità del modello di sviluppo adottato.

In questo contesto critico, le istituzioni e le associazioni locali stanno cercando di promuovere la coesione sociale attraverso un ampio ventaglio di iniziative culturali e progetti di rigenerazione urbana. Festival interculturali, laboratori artistici e attività di sensibilizzazione rappresentano strumenti chiave per raccontare il quartiere in modo autentico, valorizzandone le diversità e contribuendo a costruire comunità coese. Questi progetti mirano a creare spazi di

---

<sup>2</sup> Per conoscere le dinamiche legate alla gentrificazione di Via Padova si è fatto affidamento a *Primo rapporto nazionale sulla rigenerazione urbana* generato dalla società di consulenza Scenari Immobiliari e da Urban UP | Unipol è stato presentato giovedì 9 novembre 2023 alle Scuderie di Palazzo Altieri (Roma). In <https://lampoomagazine.com/article/2023/12/13/loreto-via-padova-rigenerazione-gentrificazione-urbana-abitare-milano/>, 26 gennaio 2025

incontro e dialogo, proponendo alternative all'isolamento, allo stigma e all'abbandono che affliggono il quartiere.

Tuttavia, le sfide economiche e sociali del territorio, legate alla precarietà abitativa, alla pressione della gentrificazione e alle disuguaglianze, spesso superano le possibilità di intervento locale. Le iniziative promosse, per quanto ricche di potenziale, devono misurarsi con dinamiche strutturali più ampie che richiederebbero politiche pubbliche integrate e un impegno sistemico da parte delle istituzioni.

Nonostante queste difficoltà, numerose realtà associative, collettivi artistici e gruppi di cittadini continuano a operare attivamente su Via Padova, rendendola un terreno in continua trasformazione, ricco di fermento culturale e sociale. Le loro azioni contribuiscono a ridisegnare il tessuto urbano e sociale del quartiere, riflettendo le sue molteplici sfaccettature e le contraddizioni che caratterizzano la sua complessa quotidianità. Via Padova emerge così non solo come uno spazio di conflitti e sfide, ma anche come un laboratorio dinamico di sperimentazione culturale, artistica e relazionale.

Prima di attraversare ed esplorare le esperienze che popolano il quartiere di Via Padova, è importante includere anche una riflessione critica sull'effettivo ruolo, e sulle possibili implicazioni e responsabilità delle pratiche performative quando all'interno della società, nei quartieri delle città, si manifestano conflitti e tensioni, legati a marginalizzazione, esclusione, disuguaglianza, ma anche istanze comunitarie e desiderio di trasformazione.

Annalisa Sacchi, ricercatrice e professoressa di performance studies, affronta la questione partendo dall'analisi della stagione calda e del decentramento italiano negli anni settanta e ottanta, risalendo alle istanze radicali e democratiche che avevano animato quell'epoca. Aprendo un confronto con la situazione odierna, Sacchi osserva come le arti performative abbiano mantenuto la capacità di affrontare tematiche sociali e politiche, ma allo stesso tempo evidenzia il rischio che queste possano essere neutralizzate dal sistema culturale dominante.

L'arte si darebbe in questa prospettiva come protesi sociale capace di compensare carenze istituzionali e strutturali, ristabilire relazioni intersoggettive, ristabilire processi democratici, dove l'azione politica è intesa in senso terapeutico il sociale diviene lo spazio di realizzazione di una *immanent togetherness*<sup>3</sup>

Nei contesti sociali e d'inclusione si è sviluppata una tendenza per cui processi performativi sono stati assorbiti in un sistema istituzionale, dove l'arte diventa un'analisi liberale e positiva, quasi una specie di terapia sociale, che punta a ristabilire connessioni tra le persone e processi democratici. Usata per tamponare mancanze o problemi strutturali delle istituzioni senza risolverli davvero alla radice, l'arte evita il conflitto reale, de-problematizzando tanto la politica quanto l'estetica.

Sacchi riprende quindi le riflessioni di Marco Baravalle, ricercatore e curatore attento a costruire legami sociali capaci di sfuggire alla capitalizzazione e al neo-liberalismo, per coltivare un

arte che non aderisce ad un'ideologia, continua, semmai, a problematizzare i tratti ideologici laddove ne riscontri, decide di operare materialisticamente perché il comune si dia in termini di diffusione della agency, di libera distribuzione della conoscenza, dei mezzi di produzione, delle economie, come lavoro di scrittura di nuovi algoritmi e di invenzione / reinvenzione delle infrastrutture istituzionali.

Oltre la cattura neoliberale, contro l'arruolamento populista<sup>4</sup>

Ciò che emerge, in conclusione, è la proposta e l'invito ad uno sguardo profondo e articolato, capace di sottrarsi alle logiche semplificatorie neoliberaliste, spesso mascherate dietro gli slogan di inclusività e solidarietà promossi dalle istituzioni culturali e statali. In questa prospettiva sono selezionate e presentate delle esperienze artistiche che non sfuggono dal dibattito legato alla complessità, al conflitto di realtà animate da istanze di trasformazione, dall'ingiustizia,

---

<sup>3</sup> Annalisa Sacchi, *Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese*, in "Per-formare il sociale, CONTROCAMPI, Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale" a cura di Fabrizio Fiaschini, Bulzoni Editore, Roma, 2022, p.84.

<sup>4</sup> M.Baravalle, *Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela*, in «Opera Viva magazine», 19 Dicembre 2016, <https://operavivamagazine.org/curare-e-governare/>

dall'isolamento e il disagio: elementi che appartengono al cuore dell'arena politica. L'arte non può e non deve rispondere a queste sfide assorbendone e neutralizzandone la carica eversiva, né può assumere il ruolo di terapeuta o risoltrice.

Le esperienze che saranno successivamente presentate dimostrano il loro valore non solo per la qualità artistica e culturale, ma soprattutto perché si sottraggono alla riduzione dell'arte a strumento etico di rivalutazione umana e territoriale.

Nelle pagine seguenti saranno presentate tre esperienze artistiche distintive che attraversano Via Padova, accomunate dall'impegno nel campo della decolonialità dei corpi e dei saperi. Queste realtà esplorano le dinamiche di relazione e di cura, ridefinendo e ridisegnando lo spazio pubblico attraverso pratiche innovative: il festival *Le Alleanze dei Corpi*, il centro *Archive Milano* e il collettivo artistico *Chiamata Galassia*.

Le informazioni relative a queste esperienze sono state raccolte mediante partecipazione diretta ai laboratori, alle performance e alle riunioni organizzative. In particolare, l'osservazione si è arricchita grazie al tirocinio svolto durante la quinta edizione del festival *Le Alleanze dei Corpi* intitolata *L'orda magica* e alla partecipazione attiva agli incontri del collettivo *Chiamata Galassia*, ospitati presso gli spazi di *Archive Milano*.

Questo lavoro si basa su un approccio integrato che combina il coinvolgimento diretto con dialoghi e interviste a curatori, artisti e organizzatori dei progetti, affiancati dall'analisi di materiali reperiti online, tra cui siti ufficiali, articoli, pubblicazioni digitali e contenuti social. Particolare attenzione verrà riservata al posizionamento di queste realtà rispetto alle istituzioni artistiche e culturali tradizionali, le forme di rottura e le strategie di dialogo, evidenziando i processi di trasformazione e ridefinizione delle pratiche artistiche e sociali in un contesto di cambiamento e rivoluzione.

Queste pagine non pretendono di esaurire la narrazione intorno a progetti complessi, dalla vocazione e dalle pratiche composite, l'obiettivo è piuttosto quello di illuminare percorsi e strategie, che vivono al di fuori dei sistemi culturali

e istituzionali nomativi e tradizionali, attuando sperimentazioni di pratiche e di saperi che si innestano, mutano, si irradiano tra le vie, le strade dello spazio urbano e pubblico del quartiere di Via Padova.

### **3.2 Le Alleanze dei Corpi**

*Le Alleanze dei Corpi* è un festival di arti performative, danza e antropologia prodotto da Zeit. Il Festival è ideato e diretto da Maria Paola Zedda, curatrice indipendente, scrittrice e ricercatrice, il cui lavoro si colloca nell'intersezione tra performance, danza e arti visive. Zedda ha collaborato con artisti di rilievo come Enzo Cosimi e Valentina Medda con cui ha vinto The Italian Council 2023, contribuendo alla costruzione drammaturgica e concettuale delle loro opere. Attualmente è dottoranda presso l'Università IUAV di Venezia. La sua pratica artistica e teorica indaga il potenziale trasformativo del corpo e della performatività nella sfera pubblica, esplorando modalità innovative per reinterpretare e rigenerare paesaggi urbani e contesti ibridi. Maria Paola Zedda si concentra sull'intersezione tra linguaggi artistici, con particolare attenzione alle pratiche di cura e ascolto delle comunità locali, proponendo una riflessione critica sul rapporto tra arte e trasformazione sociale.

Nel 2018 Maria Paola Zedda insieme a Ariella Vidach dà vita a *The Migrant School of Bodies*<sup>5</sup>, un percorso laboratoriale, partecipativo e performativo che ha coinvolto un gruppo di donne immigrate e richiedenti asilo di prima e seconda generazione, esplorando il tema del confine in tutte le sue declinazioni: fisico, psicologico, territoriale e linguistico, da cui sviluppo nasce Le Alleanze dei Corpi. Il festival si è configurato come un laboratorio di sperimentazione critica in cui le arti visive e performative sono come strumenti fondamentali per favorire l'emersione di saperi nascosti, dare voce a pratiche alternative e generare una fuga dalle logiche del subalterno. Queste forme espressive non si limitano a rappresentare la realtà, ma la interrogano e la risignificano, creando spazi di

---

<sup>5</sup> Ariella Vidach Aiep, *The Migrant School of Bodies* <https://www.aiep.org/progetti/the-migrant-school-of-bodies-vincitore-della-terza-edizione-del-bando-migrarti/> 26 gennaio 2025

confronto che mettono in discussione le gerarchie dominanti e valorizzano prospettive spesso invisibilizzate. Il progetto Le Alleanze dei Corpi ospita e coinvolge a livello produttivo artisti, performer e coreografi impegnati nel lavoro sui territori e nella riflessione sul corpo nella sfera pubblica, attraverso percorsi di workshop, performance, coreografia espansa, pedagogie radicali, riscrittura del paesaggio urbano attraverso la danza.

In un contesto come quello di Via Padova, spesso caratterizzato da divisioni e marginalità, le pratiche artistiche non si limitano a un'espressione estetica, ma si propongono come strumenti di dialogo e confronto capaci di sfidare le convenzioni e favorire l'accessibilità culturale. L'approccio mira a coinvolgere pubblici differenti, superando barriere che tendono a escludere le comunità più vulnerabili dai circuiti istituzionali e dalle narrazioni dominanti.

Aspetto principale e fondante del festival è il suo potenziale decoloniale. Attraverso un ribaltamento delle prospettive tradizionali, l'arte diventa un mezzo per porre al centro minoranze di genere, provenienza culturale ed estrazione sociale. Al centro della riflessione artistica ci sono le nozioni di silenziamento e invisibilità: nel progetto, le categorie di visibilità e invisibilità vengono ripensate, offrendo a queste comunità la possibilità di ridefinire il proprio ruolo all'interno della città. Corpi e identità non conformi, spesso marginalizzati o esclusi nel contesto urbano, assumono un ruolo centrale nella narrazione, diventando un elemento fondamentale per costruire relazioni alternative.

Maria Paola Zedda costruisce Le Alleanze dei Corpi come uno spazio in cui fare esperienza di «*gioia radicale*»<sup>6</sup>, intesa come un momento di resistenza collettiva, esperibile attraverso pratiche di *cura*. Performance e danze urbane permettono di ripensare il rapporto tra l'individuo e la collettività, si tratta di momenti di sperimentazione capaci di contrastare fenomeni di isolamento e stigma, da sempre legati alla periferia e dei contesti marginalizzati. Oltre alle performance, Le Alleanze dei Corpi propone diversi workshop gratuiti, spesso rivolti a non

---

<sup>6</sup> Festival Le Alleanze dei Corpi, *Communities in Movement*, <https://www.lealleanzedecorpi.org/programma/festival-2/>, 26 gennaio 2025

professionisti, che si sviluppano secondo modalità orizzontali ed esperienziali, nello spazio pubblico, come i diversi laboratori o open class organizzati all'interno di Parco Trotter e nei giardini di Mosso. Lontani da approcci didattici verticali e tradizionali, questi laboratori pongono il corpo al centro del dibattito, favorendo un dialogo condiviso tra partecipanti provenienti da contesti diversi. Attraverso l'interazione diretta, si creano spazi di riflessione collettiva sulle pratiche artistiche e relazionali, contribuendo a costruire un terreno comune per interrogare e risignificare le dinamiche sociali e culturali dominanti. Alleanze dei Corpi integra a questi percorsi esperienziali anche un importante aspetto paideutico attraverso l'organizzazione di simposi aperti al pubblico. Questi incontri vedono la partecipazione non solo di artisti, ma anche di ricercatori, filosofi, antropologi e storici, creando un terreno interdisciplinare dove l'azione performativa si intreccia con una profonda dimensione critica e riflessiva. Grazie a questi dialoghi, i partecipanti sono invitati a esplorare le radici culturali, sociali e storiche delle pratiche di cura e l'evoluzione della storia decoloniale. I simposi diventano così un momento di condivisione e confronto intellettuale, capace di arricchire le pratiche artistiche con nuovi strumenti analitici e prospettive inedite, stimolando una consapevolezza critica collettiva.

Per rappresentare le diverse sfaccettature trattate ne Le Alleanze dei Corpi sono qui presentati alcuni dei progetti artistici che meglio rappresentano l'impegno e la riflessione sui concetti di cura, liberazione epistemica e spazio pubblico. Come già brevemente anticipato, questi tre elementi sono fortemente interconnessi tra loro, nei seguenti paragrafi si cercherà di estrarre alcuni aspetti dalle diverse performance, cercando di strutturare linee paradigmatiche semplificate da ricondursi alla complessità composita dei temi che riguardano il progetto di Le Alleanze dei Corpi.

### **3.2.a Alleanze e cura**

All'interno del festival le pratiche di cura sono considerate forme di resistenza e di riscrittura del tessuto sociale: la cura si configura come un concetto complesso

e multidimensionale, che si sviluppa attraverso diverse articolazioni simboliche e pratiche. In questo contesto, si adottano come paradigmi critici le riflessioni di Judith Butler e Diana Taylor per comprendere la cura come atto politico e performativo. Butler sottolinea come la cura sia una forma di resistenza alla precarietà imposta da sistemi neoliberali ed escludenti, che determinano quali vite siano degne di protezione e quali vengano abbandonate. La cura, quindi, diventa un atto di sovversione contro la marginalizzazione, riaffermando l'interdipendenza e la responsabilità collettiva. Diana Taylor, invece, enfatizza il ruolo della performance nella trasmissione di memoria e conoscenza: la cura non è solo un'azione concreta, ma anche una pratica culturale che permette di rendere visibili esperienze e corpi altrimenti esclusi dal discorso dominante. All'interno del festival, le pratiche artistiche e performative si fanno quindi veicolo di cura, creando spazi di relazione e di riscrittura del tessuto sociale attraverso il corpo, la memoria e l'azione collettiva.

Nel 2021 Elisabetta Consonni a partire dall'incontro con la tessitrice Fatima Ferro, dà vita a *Special Handling*, un'installazione-performance che trasforma una tenda in uno spazio di ascolto e scambio di saperi invisibili e non convenzionali, tramandati da donne del Sud del Mediterraneo con cui l'artista ha collaborato. L'edizione del 2021 di *Le Alleanze dei Corpi* si concentrava infatti, sul diritto alla cura, esplorando il recupero di gesti e azioni rituali, ponendo il corpo al centro dell'indagine, inteso sia come punto di partenza, con la sua apertura e vulnerabilità al mondo, sia come destinatario delle azioni di cura. L'attenzione alla cura risponde all'urgenza collettiva di ristabilire pratiche di intimità e contatto in una città post-pandemica, con particolare riferimento alle condizioni di fragilità vissute dalle donne che abitano in via Padova. Si tratta principalmente di donne immigrate di prima e seconda generazione, che, durante le chiusure legate alla pandemia da Covid-19, hanno subito un isolamento ulteriore e hanno incontrato difficoltà nell'accedere a luoghi di trasmissione dei saperi, di cultura e relazione.

All'interno della pratica costruita da Elisabetta Consonni la cura è pratica intimamente connessa alle pratiche relazionali e alla trasmissione dei saperi.

Questo processo collaborativo, definito dall'artista come il «fare insieme»<sup>7</sup>, permette non solo la trasmissione ma anche la co-costruzione dei saperi, mettendo in evidenza il valore delle interazioni umane come strumenti di apprendimento e riconoscimento reciproco.

Il corpo è il centro della pratica di cura, in quanto esso è sia soggetto vulnerabile che necessita di attenzione, sia il veicolo attraverso cui si esprime e si trasmette il sapere culturale. Attraverso gesti come il massaggio o la tessitura, la cura si traduce in una pratica incarnata che riafferma l'importanza del contatto fisico e della memoria corporea come strumenti di connessione e trasformazione. Attraverso la formula semplice ma potente – «Io ti offro un massaggio o una pratica, tu puoi insegnarmi qualcosa?»<sup>8</sup> – Consonni invita alla creazione di spazi inclusivi, capaci di accogliere e valorizzare le diversità. Questa visione della cura, come costruzione di una comunità partecipativa, si intreccia con le teorie del ricercatore e curatore del *Kunstenfestivaldesarts* Daniel Blanga Gubbay, in particolare con il suo concetto di *atlas of invisibilized knowledge*, che mette in discussione le dinamiche di potere alla base della legittimazione del sapere.

Aspetto fondamentale del lavoro di Consonni è la ritualità legata al dono e allo scambio. Questi gesti, che incarnano nella dimensione materiale dell'azione una valenza simbolica, consolidano i legami tra le persone e diventano pratiche di resistenza culturale. La dimensione critica emerge nel riconoscimento dei saperi invisibilizzati, in particolare quelli custoditi da donne migranti provenienti dal Sud del Mediterraneo. Attraverso il progetto *Special Handling*, Elisabetta Consonni non solo porta alla luce questi saperi, ma ne sottolinea la rilevanza culturale e sociale. La cura, in questo contesto, diventa uno strumento per sovvertire le gerarchie di potere nella trasmissione del sapere, valorizzando competenze informali e non istituzionalizzate. Il recupero di saperi ancestrali e pratiche artigianali non ricade in una tendenza nostalgica, connotata da una vaga

---

<sup>7</sup> Elisabetta Consonni, *Special Handling*, 2021, <https://www.elisabettaconsonni.com/work/item/special-handling>, 26 gennaio 2025

<sup>8</sup> Andrea Zangari, *Special Handling* in «teatrocritica», 16 Ottobre 2022 <https://www.teatrocritica.net/2022/10/special-handling/>, 26 gennaio 2025

fascinazione romantica e feticista per l'esotico, ma una forma di riaffermazione dell'identità culturale e una critica ai processi di omologazione imposti dalle logiche globalizzanti. Nel progetto di Consonni, questa resistenza si concretizza attraverso la tenda, luogo di precarietà e intimità, che si trasforma in uno spazio critico per interrogarsi sulle gerarchie del sapere e per costruire nuove forme di relazione aperte alla vulnerabilità reciproca.

Ampliando lo spettro delle pratiche dei corpi di cura, nella quinta edizione del Festival, intitolato *L'orda magica*, Amanda Piña, artista cileno-messicana-austriaca, porta l'opera coreografica *To Bloom () Florecimiento. To Bloom () Florecimiento* è una creazione in divenire poliedrico, che muta nella sua struttura e nelle forme di fruizione, passando dalla forma di workshop per danzatori, alla coreografia nello spazio pubblico, e infine, costituendosi come un'installazione, uno spazio di condivisione e cura aperta alla partecipazione degli spettatori. Di ascendenza mista, Piña ha radici spagnole, mapuche e libanesi (siriano-palestinesi). Piña è un'artista poliedrica che opera attraverso la ricerca coreografica, performativa e di danza, creando, curando e lavorando all'interno di contesti educativi universitari e artistici, scrivendo ed editando pubblicazioni relative a ciò che definisce "pratiche di movimento umano in via d'estinzione". Le sue creazioni riflettono il potere politico e sociale del movimento, radicato nelle forme di conoscenza indigene e nelle pratiche di costruzione e mantenimento del mondo che possono essere comprese come alternative alla crisi socio-ambientale attuale.

Nella quinta e ultima edizione *Le Alleanze dei Corpi* allarga lo sguardo sulle pratiche di decolonialità, decostruzione, cura, mettendo in discussione la visione antropocentrica di relazionalità, forme di saperi e cura, aprendosi al non umano, all'agency esterna, alle materie oscure, alle necropolitiche e agli abissi.

In questo processo, la curatrice Maria Paola Zedda, affiancata da Ilenia Caleo, Francesca Marconi, Barbara Stimoli e di Lavinia Hanay Raja, nell'edizione *L'orda magica*, allarga il concetto di relazionalità aprendosi alla transmateria.

Vorremmo continuare a indagare la materia ma senza dimenticare il suo lato sinistro – se il dibattito teorico e politico amplifica le capacità vibranti, vitali, produttive della materia e dei corpi, ci suggerisce anche di non produrre visioni armoniche o pacificate, perché dobbiamo saper creare anche nuove mappe delle diseguaglianze, della violenza.<sup>9</sup>

Questo approccio invita a decostruire l'antropocentrismo nelle pratiche di cura, riconoscendo che tali pratiche possono e devono includere elementi non umani e processi vitali non immediatamente visibili. Così, il corpo umano non è più l'unico centro dell'attenzione, ma si afferma un'interazione complessa e reciproca con le molteplici agenzie del mondo. La transmateria stimola anche una riflessione critica sulle dimensioni nascoste della materia, rivelando aspetti infestati e oscuri che mettono in discussione le dinamiche di sfruttamento, violenza e disuguaglianza. La cura, in questo quadro, si trasforma in un intervento critico che affronta le complessità e i conflitti della realtà, piuttosto che cercare di armonizzarli semplicemente. La transmateria, come concetto emergente, rappresenta una chiave per ampliare le pratiche di cura oltre i confini dell'umano. Intesa come materia magmatica, oscura, in continuo divenire, la transmateria suggerisce una relazionalità estesa che include il non umano, le forze invisibili e le dinamiche materiali ed energetiche che attraversano il mondo. In tal senso, essa permette di ripensare la cura come un processo che si basa sull'interdipendenza tra umani, oggetti, ambienti e agenti materiali.

Amanda Piña coreografa *To Bloom () Florecimiento* partendo dall'osservazione di movimenti di antiche specie marine, come spugne, cnidari (meduse), molluschi ed echinodermi. A partire dallo studio di questi movimenti, l'opera intreccia le dinamiche storiche e contemporanee delle correnti oceaniche e delle migrazioni, creando un dialogo tra micro e macro-movimenti, il cosmico e il politico. Piña esplora l'oceano come spazio di conoscenza ancestrale, intrecciando movimenti ispirati a specie marine antiche con le memorie storiche delle migrazioni forzate,

---

<sup>9</sup> Ilenia Caleo, *Al cuore selvaggio delle cose*, in sezione «Transmateria» sito web Le Alleanze dei Corpi, settembre 2024, <https://www.lealleanzedecorpi.org/transmateria/> 26 gennaio 2025

evidenziando la resilienza e la vitalità dei saperi indigeni e afro-diasporici. L'oceano, in questa prospettiva, si rivela come una confluenza di flusso e decadimento, ma anche come un regno vibrante e vitale.

Anche Piña, similmente al processo operato da Consonni, in *To Bloom () Florecimiento*, recupera le forme di sapere tramandate legate alla tessitura maya delle amache, tradizione che ancora persiste nella penisola dello Yucatan. L'artista presentando una scultura di elementi intrecciati e canne di Rattan, rievoca il rapporto tra la materia e la disciplina imposta ai corpi schiavizzati durante la tratta degli schiavi, recuperando forme indigene di resistenza all'estrattivismo.

L'installazione performativa ha avuto luogo nella Palestra Solarium del Parco Trotter, offrendo ai visitatori un'esperienza immersiva concepita come un'interazione tra pubblico e performer. Lo spazio è stato animato da evocazioni di antiche specie oceaniche, interpretate da danzatrici professioniste che avevano partecipato al workshop di approfondimento con l'artista.

L'ambiente era strutturato in due aree distinte. La prima, predisposta per l'osservazione, era dotata di cuscini a terra e permetteva al pubblico di assistere ai movimenti oscillatori e alle interazioni tra i corpi delle danzatrici, caratterizzate da un'estetica ipnotica e relazioni fisiche ravvicinate. La seconda area ospitava i corpi in movimento, accompagnati da elementi scenici quali teli colorati, cuscini e incensi, che contribuivano a definire un'atmosfera contemplativa e riflessiva.

Piña invitava parte del pubblico e lo accompagnava posizionarsi tra i corpi delle danzatrici, partecipando attivamente all'azione di fioritura degli abissi. Gli spettatori sono manipolati, massaggiati e sospinti dalle mani dei performer. Questo li trasportava in una sorta di risacca, un flusso che prendeva vita nelle profondità marine, attraversava i corpi delle performer e si trasmetteva a loro. Il movimento, a stretto contatto con la pelle e nascosto tra i tessuti, creava forme fluide che culminavano in un'interazione diretta, avvolgendo gli spettatori in un'esperienza intima e trasformativa.

L'inclusione di agenzie non umane nelle pratiche di cura invita a esplorare nuove forme di relazione con il mondo naturale e spirituale.

In *To Bloom () Florecimiento*, the word blooming is used as a metaphor to signify the ongoing resistance of indigenous, afro-diasporic and locally rooted mestizo communities that continue to practice forms of action and thought that are not yet captured or not in line with the monoculture of thought and time. Communities that cultivate sustainable worlds of sensing, meaning and relating; that live by and with cyclic temporalities, and practice ways of relating with the living earth that allow life to continue blooming<sup>10</sup>

In questo modo, la cura si configura come un processo in cui le connessioni con elementi materiali e immateriali diventano parte integrante dell'esperienza e della conoscenza.

La transateria, non è solo un concetto, ma una metafora per i processi di resistenza culturale e sociale, un luogo in cui si possono costruire nuove mappe di solidarietà e coesistenza. Essa suggerisce che il prendersi cura non è semplicemente un atto di supporto o rigenerazione, ma anche un atto di trasformazione che affronta e ricostruisce i rapporti di potere e i confini del sapere. Le performance *Special Handling* di Elisabetta Consonni e *To Bloom () Florecimiento* di Amanda Piña evidenziano il valore della cura come forma di resistenza culturale e sociale. In entrambe le opere, la cura si manifesta come un atto che sovverte gerarchie di sapere e potere, recuperando saperi invisibilizzati e valorizzando pratiche corporee e relazionali marginalizzate. Attraverso il coinvolgimento di corpi, umani e non umani, e l'intreccio con le dinamiche materiali ed energetiche del mondo, la cura si configura come una risposta critica alle logiche diseguali e coercitive della contemporaneità.

### **3.2.b Alleanze e liberazione epistemica**

Maria Paola Zedda dedica molto spazio e importanza alla questione epistemologica all'interno del Festival Le Alleanze dei Corpi. Simposi, incontri e workshop accompagnano la programmazione delle performance, sottolineando come il sapere non sia un'entità astratta o esclusivamente accademica, ma un campo sfaccettato, relazionale e intimo.

---

<sup>10</sup> Amanda Piña, *To Bloom () Florecimiento*, saggio, Studio Fortuna, Austira 2024

In questa prospettiva, si possono leggere le scelte di curatela e programmazione considerando la nozione di saperi attraverso le lenti dei pensatori incontrati nel I capitolo. Le Alleanze dei Corpi, partecipando alla circolazione dei saperi al di fuori dalle classi e dalle accademie, parchi, associazioni si configurano come spazi sottocomuni narrati da Fred Moten, luoghi di relazione e di fuga dal pensiero dominante, in cui la conoscenza si costruisce collettivamente attraverso pratiche di condivisione e di rifiuto delle strutture imposte. Questo sapere sotterraneo e incarnato emerge nelle pratiche artistiche del festival, dove la performance diventa un dispositivo di trasmissione e costruzione comunitaria.

Allo stesso modo, La domanda "può il subalterno parlare?" di Spivak rimane centrale anche nelle pratiche performative de Le Alleanze dei Corpi, che cercano di restituire visibilità, potere e legittimità a esperienze e narrazioni marginalizzate. Nel festival, la conoscenza si manifesta nei gesti, nelle azioni, nelle pratiche corporee che riscrivono lo spazio pubblico e creano nuove forme di relazione. Non si può certo ignorare quindi la lezione di Diana Taylor, con la sua distinzione tra *archivio* e *repertorio*, per fare emergere saperi non registrati nei testi scritti e nelle discipline, ma anche quelli che si trasmettono attraverso il corpo, la performance e la memoria incarnata.

Attraverso queste prospettive, il festival si è configurato fin dalla sua nascita come un territorio di sperimentazione epistemologica, in cui il sapere si fa atto performativo, pratica relazionale e strumento di resistenza contro le gerarchie della conoscenza dominante. *The Migrant School of Bodies*, prima edizione del festival, ha preso vita nel 2017 con l'obiettivo di interrogare le gerarchie culturali e valorizzare saperi marginalizzati, esplorando il rapporto tra danza, corpi e conoscenze subalterne. Le Alleanze dei Corpi si è strutturato attraverso il coinvolgimento coreografi e artisti visivi e l'associazione Mo'O Me Ndama in un percorso laboratoriale sperimentale che ha indagato il patrimonio culturale africano, culminando in performance e video documentazione. Il progetto ha adottato un approccio decoloniale selezionando partecipanti provenienti da contesti spesso esclusi dai circuiti artistici: richiedenti asilo, giovani danzatori hip

hop e afro di seconda generazione, scelti attraverso reti informali. Questi incontri si sono concentrati sulla coscienza del corpo e sulla rappresentazione del confine, mettendo al centro l'esperienza vissuta come fonte di conoscenza e riflessione critica.

Nel 2023, il festival Le Alleanze dei Corpi prosegue il suo percorso di ricerca e sperimentazione sulle pratiche decoloniali, inaugurando una sezione intitolata *HOW TO DECOLONIZE CONTEMPORARY DANCE*<sup>11</sup>, curata da Maria Paola Zedda, Francesca Marconi e Barbara Stimoli, una costellazione di performance, workshop, laboratori, simposi, installazioni. Per due giorni Via Padova diviene uno spazio dedicato alla mappatura delle danze urbane e meticce, delle pratiche diasporiche e delle tradizioni migratorie, con l'intento di sovvertire le gerarchie implicite nei processi di apprendimento coreutico e di ridefinire i linguaggi della danza contemporanea. Al cuore di questa iniziativa si trovano tre assi tematici fondamentali: la decolonizzazione delle discipline della danza; la decolonialità Queer; e il rapporto tra decolonialità, archivi e rituali di cura. Questi temi non sono stati concepiti come entità isolate, ma come nodi intrecciati di una rete di domande che ne generano altre, in un movimento continuo di approfondimento e trasformazione.

Maria Paola Zedda pubblica al riguardo su NERO un articolo che sottolinea come *HOW TO DECOLONIZE* esplori il potenziale dell'archivio come spazio epistemico e politico, dove distanza, memoria e legami emotivi si trasformano in strumenti per far emergere saperi marginalizzati e storie invisibili. Attraverso grammatiche del sentimento e pratiche di ascolto, si indaga la relazione tra estinzione, colonialismo e lotta, riscrivendo i confini della memoria e dell'identità.

The archives, care, the ghosts of history, the echoes, the subject's porosity, the plurality of identities, writing as emergence, the politics of listening are at stake—both aesthetic and epistemic. Here, distance, the space between bodies, geographies of emotional bonds, nostalgia, and the relationship with memory become language, grammars, forms of

---

<sup>11</sup> *How to decolonize contemporary dance*, 2023 <https://www.lealleanzedeicorpi.org/how-to-decolonize-contemporary-dance/> 26 gennaio 2025

sentiment to reconstruct marginalized knowledge, to let unwritten histories and invisible lives emerge. Our relationship with extinction, or with the abuse and violence of the colony, becomes a field of struggle, a burning body, a revolt<sup>12</sup>

La prossimità fisica e simbolica tra i corpi è il fulcro di questa esperienza: uno spazio dove l'incontro diventa terreno fertile per nuove forme di confronto, conoscenza e, in ultima istanza, amore.

La sezione ha dato voce a una pluralità di prospettive artistiche e teoriche. Il collettivo Sayri, radicato nella diaspora andina, ha collaborato nella riscoperta di sonorità della cumbia, recuperando danze tradizionali, contaminandole con la techno e i brani cult europei e occidentali migrati in Sud America.

Rachele Borghi, geografa queer e Rahel Sereke, urbanista e videomaker hanno organizzato un laboratorio intitolato *Decolonial Kit, teorie e pratiche di disassemblaggio*, che riflette sulle pratiche di posizionamento, animando il dialogo critico con interventi che hanno approfondito i legami tra migrazione, identità e performance.

Anna Basti trasforma le strade di Via Padova nell'aula di una scuola di danza urbana in cui non vi sono sbarre ma muretti, non specchi ma vetrine e saracinesche di negozi e botteghe, non punte ma scarpe da ginnastica. *Le classique c'est chic* è una piattaforma progettuale che nasce con l'obiettivo di decolonizzare l'immaginario che riguarda la tecnica classica accademica, con la volontà di fornire a più persone possibili, strumenti di comprensione e di riappropriazione del proprio corpo.

*HOW TO DECOLONIZE CONTEMPORARY DANCE* si conclude con un *Finale Party*, presso il Leoncavallo, luogo simbolico delle lotte politiche milanesi, che ha trasformato il momento conclusivo in un atto collettivo di celebrazione e resistenza.

---

<sup>12</sup> Maria Paola ZEDDA, DECOLONIZE CONTEMPORARY DANCE, Or a process of mutual knowledge, NERO, 12 settembre 2023, <https://www.neroeditions.com/decolonize-contemporary-dance/#:~:text=How%20to%20decolonize%20contemporary%20dance%20is%20conceived%20as%20a%20setting,La%20Cruz%2C%20Il%20mio%20filippino.>, 26 Gennaio 2025

Il percorso di *HOW TO DECOLONIZE CONTEMPORARY DANCE* ha, dunque, privilegiato un approccio che sfida le strutture consolidate e, al contempo, celebra le pratiche capaci di ridefinire i saperi, le tecniche, le narrazioni della danza. La mappatura delle danze urbane e meticce, legate alle pratiche diasporiche presenta non solo un'alternativa al canonico sistema di trasmissione del sapere coreutico, ma testimonia una possibile reinvenzione dei linguaggi, dove la contaminazione è motore di innovazione. La dimensione festiva che accompagna queste giornate di laboratorio non è mera celebrazione, ma un atto politico che ha unito i partecipanti in un gesto collettivo di condivisione e resistenza. La festa è il dispositivo attraverso cui i corpi, liberati dalle convenzioni, hanno potuto incontrarsi e ricreare comunità composite e sfaccettate. In questo contesto, l'esperienza laboratoriale ha assunto una forza espressiva che si è trasformata in un potente atto di liberazione culturale, in cui la danza, attraverso il suo potere collettivo e contaminato, ha dato forma a una nuova modalità di produzione artistica, alternativa alle gerarchie, ai codici istituzionali, alle regole accademiche e disciplinari, dove il corpo diventa strumento di cambiamento, di lotta e di gioia condivisa.

Se *HOW TO DECOLONIZE CONTEMPORARY DANCE*, nell'edizione del 2023, si concentra sullo smantellamento della normatività applicata ai corpi, alle tecniche e agli stili della danza occidentale – una normatività che, imponendo modelli prescrittivi di corpi, figure e forme, minaccia le conquiste della danza contemporanea e marginalizza altre espressioni coreutiche, spesso relegate a categorie di “folklore” o “esotismo” – *L'orda magica*, edizione del 2024, amplia il dibattito. Quest'ultima riflessione si focalizza sulla gestione, il controllo e la distruzione coloniale dei saperi non occidentali, interrogando le dinamiche di esclusione e appropriazione culturale che hanno storicamente soffocato la pluralità di visioni e approcci. Questi saperi, siano essi incorporati, tradizioni viventi o archivi culturali, vengono posti al centro di un confronto critico con le politiche e le pratiche delle istituzioni e dei luoghi della cultura.

Nel weekend dedicato alla *Transmateria*<sup>13</sup> si avvicendano le proiezioni, le performance e i laboratori di Khavn De La Cruz (proiezione di *Mondomanila*<sup>14</sup>) di Valerie Tameu (pratica performativa *Vibrant Bodies. Somatic Seas and Visionary Currents*) e Amanda Piña (*To Bloom () Florecimiento*). Accompagnando le opere da simposi e convegni, il pubblico è portato a prendere coscienza delle forme di controllo, di esclusione, di manipolazione e di distruzione che le politiche coloniali hanno applicato sui corpi, e sugli archivi del mondo non occidentale. Le opere di Valerie Tameu e Amanda Piña offrono contributi significativi alla comprensione degli archivi e dei saperi decoloniali attraverso pratiche performative che intrecciano spiritualità, memoria storica e resistenza sociopolitica. Nella performance *Vibrant Bodies. Somatic Seas and Visionary Currents*, Valerie Tameu esplora la connessione tra l'universo acquatico, legato alla tratta nera, e le forme di resistenza legate al femminismo nero. Attraverso un approccio somatico, Tameu invita a una riflessione sul corpo come archivio vivente di esperienze e conoscenze. Tra lo studio di Valerie Tameu e Amanda Piña, con *To Bloom () Florecimiento* si apre un dialogo che evidenzia forme di recupero, riemersione e il riaffiorare di saperi ancestrali attraverso pratiche. I corpi come archivi viventi condividono memorie incarnate dall'acqua e l'oceano. Attraverso l'azione coreutica, Tameu e Piña decolonizzano le narrazioni storiche e culturali, offrendo nuove prospettive che riconoscono la complessità e la profondità delle esperienze delle comunità nere e indigene. Le loro pratiche artistiche fungono da catalizzatori per una riflessione critica sulle modalità con cui i saperi vengono conservati, trasmessi e valorizzati, ma divengono rituali capaci di estrarre memorie taciute e seppellite nei corpi.

Durante la seconda settimana *L'orda magica* aggiunge un ulteriore tassello nel quadro del dibattito coloniale. L'attenzione si concentra sulla resistenza palestinese e sul genocidio in corso, inaugurando una sezione dal titolo *Notte del*

---

<sup>13</sup>Transmateria, sezione del sito Le Alleanze dei Corpi, <https://www.lealleanzedecorpi.org/transmateria/>  
25 Gennaio 2025

<sup>14</sup> Khavn De La Cruz, *Mondomanila*, 2012, Kamias Road

*Mediterraneo: Suoni e accensioni dalla Palestina al mondo.* Questo segmento del festival si configura come un atto politico e culturale che si inserisce nel dibattito sulla decolonizzazione mettendo in primo piano il genocidio contemporaneo del popolo palestinese. Il programma coinvolge artisti come Noura Tafeche e Ismael Condoii, che esplorano la dimensione culturale indigena attraverso narrazioni sonore e testuali legate alle tradizioni Abya Yalense e palestinesi. La performance di Mai Mai Mai, basata sulle registrazioni ambientali raccolte durante la sua residenza in Palestina durante gli sconvolgimenti dell'ultimo anno, e la collaborazione con Radio Alhara, costruisce un viaggio sonoro che cattura la resilienza di canti e tradizioni, anche in contesti rurali, e i suoni e gli schianti di guerra e distruzione. La performance diviene un ponte culturale, un archivio vivente che invita il pubblico a connettersi con la complessità storica e sociopolitica della regione. In questo contesto, il suono e la radio assumono un ruolo centrale come archivi della memoria e strumenti di resistenza. L'incontro esplora il ruolo delle radio, delle associazioni, dei centri di ricerca e degli archivi nel raccogliere e amplificare le voci delle comunità oppresse, costituendo spazi di narrazione e solidarietà transnazionale.

Il contributo di Basem Kharma, dottorando presso il dipartimento di Studi Storici all'Università degli Studi di Milano, evidenzia il legame tra cultura e movimenti di liberazione nazionale presentando la storia del Centro di Ricerca dell'Organizzazione per la Liberazione della Palestina. Questo centro, attaccato sistematicamente da Israele, rappresenta un archivio culturale e politico, un luogo in cui la produzione culturale diviene parte integrante della lotta per la liberazione. L'accanimento che lo stato di Israele ha mostrato al fine di distruggere questo centro, è legato alla volontà di cancellare e demolire la storia culturale del popolo palestinese, con il fine di smarrirne l'identità. La sua storia testimonia come gli archivi non siano solo luoghi di conservazione, ma anche spazi di confronto e produzione attiva di conoscenza e resistenza.

Giulia Crisci interviene portando la sua esperienza come ricercatrice presso l'Università IUAV di Venezia, con un focus sulle pratiche artistiche radiofoniche

come atti di disobbedienza epistemica dal Mediterraneo, tra Palestina, Algeria e Sud Italia. Crisci è parte del collettivo curatoriale di Radio Commons\_A Sonic Archipelago<sup>15</sup>, piattaforma artistica per interventi sonori e riflette invece sull'eco delle disobbedienze epistemiche del Mediterraneo e sulle alleanze che possono essere costruite attraverso il suono. La produzione artistica radiofonica e sonora diviene una pratica che sfida i limiti del corpo e della geografia, estendendo la lotta palestinese oltre i suoi confini fisici. Questi suoni riverberano oltre le frontiere, invitando alla costruzione di solidarietà globali e alla risonanza di una lotta per la giustizia che trascende il locale.

Oltre agli studi e ai dibattiti legati agli archivi, alle loro logiche di inclusione ed esclusione, alle voci e ai canti arabo palestinesi, *Suoni e accensioni dalla Palestina al mondo* apre un campo di scontro tra le istituzioni culturali e occidentali. La scelta di dedicare una sezione alla questione palestinese e al genocidio in corso, come avviene durante la seconda settimana del festival Le Alleanze dei Corpi, rappresenta un atto di forte posizionamento nel panorama istituzionale e artistico europeo. Maria Paola Zedda attua una decisa presa di posizione politica e artistica che sfida le convenzioni dominanti in un contesto caratterizzato da neutralità politica e scelte estetiche legate a forme di tokenismo.

Nella maggior parte delle istituzioni culturali europee, la rappresentazione delle lotte decoloniali, specialmente quelle legate alla Palestina, è spesso evitata o relegata a spazi marginali per il timore di implicazioni politiche o per la pressione esercitata da dinamiche geopolitiche e culturali consolidate. Tuttavia, Le Alleanze dei Corpi non solo rompe questo silenzio, ma lo trasforma in un'opportunità per un dialogo radicale e critico. Inserendosi in una tradizione di pratiche artistiche che sfidano il colonialismo che scorre all'interno delle istituzioni culturali, il festival

---

<sup>15</sup> «Radio Commons emerges from this experimental period as a sonic archipelago with a new editorial board. The islands that make up the archipelago are temporary assemblies of beings and ideas. The archipelago challenges insularity. We, the archipelagistas, lash our life rafts together for survival, seeking common shores, looking for the others. Many of the islands are 'terra incognita': not yet populated, awaiting curiosity, inviting collaboration. We welcome all languages. It is through languages that we sense the archipelago's sea/landscapes, and all that is in between, diving into the nuances of their sounds and rhythms.», <https://radiocommons.org/>, 25 gennaio 2025

adotta una prospettiva decoloniale che amplia i confini delle narrazioni artistiche europee, includendo e valorizzando voci e saperi marginalizzati.

Nel panorama europeo Le Alleanze dei Corpi si distingue per la sua capacità di collegare le arti performative e sonore a un discorso politico più ampio, che non si limita a una rappresentazione estetica, ma promuove un coinvolgimento attivo. Questa posizione si configura come un atto critico verso il sistema delle istituzioni artistiche e culturali occidentali, che spesso promuovono un multiculturalismo superficiale e depoliticizzato. Le Alleanze dei Corpi invece problematizza le questioni del potere, della rappresentazione e della narrazione, proponendo un modello alternativo di programmazione artistica che non teme di affrontare temi controversi. Il focus sulla Palestina diventa un appello alle istituzioni artistiche ad assumersi la responsabilità di creare spazi per narrazioni che sfidano lo status quo. Infine, questa scelta posiziona il festival in dialogo con altre realtà artistiche e politiche europee che lavorano alla decolonizzazione delle arti e delle conoscenze. Iniziative simili si trovano spesso in contesti non istituzionalizzati o in network transnazionali di artisti e curatori impegnati.

### **3.2.c Riscrivere e abitare lo spazio pubblico**

Il Festival Le Alleanze dei Corpi, il cui nome stesso richiama le teorie di Butler inerenti alla performatività dei corpi nello spazio pubblico, attraverso le sue attività in Via Padova, esplora forme di riscrittura nelle modalità di abitare, interpretare e utilizzare lo spazio pubblico. Lo spazio urbano contemporaneo è arena di un dibattito complesso che coinvolge discipline sociali, politiche, architettoniche, antropologiche e performative. Lo spazio pubblico non si limita a essere un luogo di incontro e scambio, ma si configura anche come un terreno di conflitto simbolico e politico, dove si scontrano visibilità e invisibilità, potere e marginalità. Mentre i corpi conformi occupano lo spazio in modo naturale e invisibile, i corpi non conformi – migranti, razzializzati, disabili o queer – sono spesso costretti ad affrontare il paradosso di una visibilità che li stigmatizza o esclude. Nel quartiere di Via Padova, il Festival propone performance che diventano un atto di

contestazione e resistenza contro le dinamiche di invisibilità imposte dal potere. Durante le performance e i simposi, i corpi degli artisti, dei relatori, degli organizzatori, del pubblico direttamente coinvolto e di quello che intercetta gli eventi anche solo per caso, non solo affermano la loro presenza fisica, ma interagiscono simbolicamente con l'ambiente, sfidando le rappresentazioni stereotipate del quartiere. Il loro performare non è solo un atto estetico, ma una riappropriazione dello spazio, un gesto di rivendicazione del diritto di apparire in un luogo che troppo spesso tende a escludere soggettività non conformi.

Le scelte di posizionamento e occupazione dello spazio pubblico – in parchi, scuole, palestre, edifici – vanno oltre la semplice presenza fisica dei corpi, ma implicano una riscrittura del concetto stesso di *bene pubblico*.

Lo spazio pubblico è spesso pensato come un bene universale e neutrale, ma, come sottolineato dagli studi postcoloniali, questo concetto è strettamente legato alle dinamiche di potere che ne regolano l'accesso. Via Padova è spesso accompagnata da una narrazione che riduce il quartiere ad "territorio di confine", una "periferia" o, ancora, come un "quartiere pericoloso e degradato", anziché uno spazio abitato e vissuto attivamente da comunità diverse. In *Le classique c'est chic!* di Basti e *To Bloom () Florecimiento* di Amanda Piña, la danza abbandona le tradizionali sale di prova e i teatri, luoghi simbolo di una cultura elitaria, per aprirsi a corpi, pubblici e spazi nuovi. Queste opere propongono innovative forme di coabitazione tra le persone e un diverso modo di attraversare gli spazi, ponendo al centro la relazione e la cura tra i corpi, lo spazio urbano e l'ambiente. La scelta di rappresentare *To Bloom () Florecimiento* nell'ex piscina del Parco Trotter durante il crepuscolo ha trasformato la percezione dello spazio e del tempo, legandola alla lentezza delle metamorfosi naturali. La performance ha coinvolto non solo il pubblico del Festival, ma anche i frequentatori abituali del parco: passanti, giovani del quartiere spesso in condizioni di disagio socioeconomico, disoccupati, neet e precari, che si radunano presso l'exPiscina per giocare a basket, ma la cui presenza è spesso legata ad attività microcriminali. L'interazione con questi gruppi ha portato a un dialogo e a una contrattazione per l'uso dello spazio. Nonostante iniziali

espressioni di malcontento, i ragazzi hanno accettato di lasciare temporaneamente l'area per osservare la performance. Questo scambio ha contribuito a ridefinire lo spazio pubblico come luogo di incontro, condivisione e possibilità, aprendo nuove connessioni tra corpi, comunità e ambiente. La riscrittura dello spazio pubblico avviene in un contesto in cui i corpi non conformi – che sfuggono ai modelli normativi di razza, genere, classe, abilità o sessualità – devono negoziare continuamente la loro legittimità. Le pratiche performative attivate dal Festival non si limitano a contestare le rappresentazioni dominanti degli spazi urbani, ma generano nuove alleanze tra corpi diversi. Si formano così comunità temporanee, non definite dai confini fisici, ma dai legami di solidarietà costruiti attraverso la condivisione dello spazio. Queste alleanze, nate dalla visibilità dei corpi marginalizzati, diventano una risposta diretta alle logiche di esclusione che continuano a influenzare le modalità di accesso e uso degli spazi pubblici, offrendo un modello alternativo di partecipazione e coesistenza.

Nell'edizione del 2023, Valentina Medda presenta in Via Padova il progetto *Cities by night*, un'opera site-specific che indaga la percezione della paura nello spazio pubblico. Durante la creazione della performance, a donne cis, donne trans e persone non binarie provenienti da diversi background etnici e culturali viene chiesto di percorrere il quartiere di notte, evitando di percorrere i luoghi che generano paura. Questa esperienza collettiva dà vita a percorsi e camminate partecipative che tracciano nuovi confini e nuovi limiti. Tale mappa rivela come l'ambiente urbano pubblico sia attraversato da soglie di accessibilità e percorribilità variabili, influenzate da genere, cultura, classe sociale ed etnia di appartenenza. *Cities by night* mette in luce percorsi nascosti o inaccessibili, evidenziando come la configurazione dello spazio urbano rifletta e amplifichi le disuguaglianze sociali, generando barriere che condizionano l'esperienza di chi lo attraversa. Il progetto non solo svela queste dinamiche invisibili, ma evidenzia come lo spazio pubblico, per definizione accessibile a tutti, sia in realtà segnato da profonde disuguaglianze. La distinzione tra notte e giorno diventa un potente

discrimine, rivelando come il diritto di apparire e abitare lo spazio pubblico sia limitato per molte persone.

Altre modalità di interagire con gli spazi del quartiere emergono dalla scelta in *L'orda magica 2024* di ospitare alcune performance negli spazi di Archive, un centro artistico che sarà approfondito nel paragrafo successivo. Archive si dedica alla divulgazione di pubblicazioni incentrate sulla decolonialità e alla promozione e circolazione di opere d'arte provenienti principalmente dal mondo arabo e da contesti non occidentali. Gestito da due giovani donne, Iman Salem ed Eugenia Sai, il centro ha accolto performance di artisti come Valerie Tameu, Iman e sua zia Khadija Boudlali, Noura Tafeche e Ismael Condoii, oltre a ospitare il simposio *Suoni e accensioni dalla Palestina al mondo*. Queste performance condividono un obiettivo comune: riattivare saperi, forme d'arte, posture corporee, storie e tradizioni che sono state marginalizzate o delegittimate dalle istituzioni culturali e artistiche occidentali. Tale processo di recupero si intreccia spesso con le biografie personali, il passato e le origini degli artisti, trasformandosi in un percorso artistico che dà voce a memorie collettive marginalizzate e riafferma identità culturali e individuali. Archive rappresenta inoltre un punto di riferimento per gli abitanti di Via Padova provenienti dall'Africa del Nord e dal Medio Oriente, offrendo loro uno spazio di accoglienza, supporto e comunità. La collaborazione tra Le Alleanze dei Corpi e Archive Milano non solo apre questo spazio a un pubblico bianco, italiano ed europeo che si appropria come ospite, evitando dinamiche colonizzatrici, ma contribuisce anche a rafforzare Archive Milano come luogo di produzione artistica e culturale alternativa. In contrasto con le istituzioni italiane ed europee, che spesso perpetuano approcci intrinsecamente coloniali, Archive emerge come uno spazio di resistenza e rinnovamento culturale.

In conclusione, *Le Alleanze dei Corpi* è un dispositivo capace di rivelare che lo spazio pubblico non è mai neutrale: è un luogo in cui si riflettono, si riproducono e si possono sovvertire le gerarchie sociali, culturali e politiche. Attraverso pratiche che intrecciano corpi, storie e comunità, il Festival esplora il potenziale dello spazio pubblico come terreno di negoziazione, conflitto, coesistenza e

resistenza. Progetti come *To Bloom (Florecimiento)* o *Cities by Night* evidenziano come le tensioni invisibili che attraversano l'ambiente urbano possano essere portate alla luce e affrontate attraverso il coinvolgimento diretto di artisti, abitanti e pubblico. Allo stesso tempo, collaborazioni come quella con Archive Milano ampliano il discorso, illuminando luoghi in cui vivono, praticano e crescono comunità e saperi alternativi, lasciati fuori dal discorso dominante.

Questa risignificazione dello spazio pubblico non si limita all'estetica o alla rappresentazione, ma propone un modello di partecipazione attiva in cui il diritto di apparire, abitare e trasformare lo spazio sia aperto alla pluralità delle esistenze. Così, lo spazio urbano cessa di essere una cornice rigida e si configura come un campo in continua evoluzione, plasmato dalla relazione e dalla solidarietà tra corpi e comunità diverse.

### **3.3 Archive Milano**

In Via Arquà, traversa di Via Padova, si trova la sede di Archive Milano, un'iniziativa culturale che nasce come diramazione di Archive, un'organizzazione non profit fondata nel 2009 a Berlino da Chiara Figone. Da una comunità di ricerca e produzione, Archive si è evoluta in una realtà decentralizzata che coinvolge professionisti da tutto il mondo, tra cui Cairo, Dakar, Londra, Marrakech, Milano, New York, Parigi e Tunisi. L'obiettivo principale di Archive Milano, diretto da Eugenia Sai e Iman Salem è quello di creare uno spazio che utilizza le arti come strumento di educazione, di costruzione di legami e di avvicinamento delle comunità, focalizzandosi sulle tematiche postcoloniali e sulla decostruzione delle narrazioni eurocentriche.

Archive Milano è disposto su due piani. Al piano terra vi è una piccola libreria decoloniale, contenente le pubblicazioni di Archive Books, che si distinguono nell'impegno nel mettere in discussione le epistemologie eurocentriche e nel promuovere una visione critica della storia e della cultura.

Our impulse to publish stems from the desire to disseminate stories for the subversive potential they can yield, creating cracks in dominant narratives, fleeing accounts of history with a capital H and turning to the power of the fragment<sup>16</sup>

L'attenzione si concentra sul potere del frammento, capace di eludere le verità imposte, e sugli archivi, intesi non solo come luoghi, istituzioni o depositi di conoscenza e potere, ma anche come sistemi di pensiero e strumenti di violenza. Le pubblicazioni di Archive si sviluppano attraverso collaborazioni collettive, transdisciplinari e transculturali, con l'obiettivo di decostruire narrazioni oppressive e riappropriarsi dell'archivio come strumento dinamico. Un archivio che non si limita a categorizzare, ma che costantemente sfida, de-archivia e ri-archivia secondo modelli non egemonici.

Al secondo piano Archive Milano offre uno spazio sicuro dove poter sviluppare riflessioni critiche e stimolare il dialogo attraverso attività culturali, mostre, giornate studio, screening, e progetti educativi e sociali, con l'obiettivo di rispondere a una domanda fondamentale: «affrontiamo e cerchiamo di riparare il passato coloniale che abbiamo comunemente ereditato?»<sup>17</sup> Il programma mira a coinvolgere la comunità di Via Padova, offrendo un luogo che non solo favorisce la crescita culturale, ma diventa anche un punto di riferimento per lo studio, per i giovani e le giovani. In questa visione di luogo aperto, la responsabile del centro Iman Salem, facendo riferimento al precipitare della situazione del popolo palestinese dal 7 Ottobre 2023, ha sottolineato in più occasioni come Archive sia «uno spazio politico, libero dal sionismo, dal colonialismo e dal maschilismo», queste parole riflettono la scelta di Archive di intensificare il proprio impegno politico e sociale in risposta alla crisi della comunità e della resistenza palestinese,

---

<sup>16</sup> ARCHIVE BOOKS, <https://www.archivebooks.org/about/>, 25 Gennaio 2026

<sup>17</sup> «L'associazione Archive Milano vuole creare uno spazio che guarda alle arti come forma di educazione, strumento per costruire legami e avvicinare le comunità. Archive si propone di creare un luogo sicuro per i dibattiti cruciali del presente postcoloniale, provando a rispondere alla domanda: “Come affrontiamo e cerchiamo di riparare il passato coloniale che abbiamo comunemente ereditato?” Attraverso un programma di mostre, giornate studio, screening, progetti educativi, sociali e di ascolto, Archive vuole porsi a supporto di quelle che sono le esigenze di comunità del quartiere, diventando a sua volta luogo per lo studio, ricreazione, socialità.» Archive Milano, La scuola dei quartieri 2024, <https://lascuoladeiquartieri.it/>

una volontà che si configura come priorità rispetto alla promozione artistica e culturale e allo stesso tempo sua sorgente.

Archive Milano a dicembre 2024 ha deciso di ospitare una mostra che ha coinvolto diversi artisti profughi provenienti dalla Palestina e dal Libano, invitandoli a ricreare opere d'arte distrutte dai bombardamenti sionisti durante il conflitto. Nonostante la perdita degli originali, gli artisti si impegnano in un atto di resistenza culturale, preservando manufatti carichi dell'identità, della cultura e della storia del popolo palestinese. La mostra non solo restituisce voce a una memoria collettiva minacciata dall'oblio, ma crea un ponte transnazionale che unisce queste testimonianze alla comunità di Via Padova, attivando forme di dialogo e appartenenza condivisa.

### **3.4 Chiamata Galassia**

Chiamata Galassia è un movimento emergente di artisti e lavoratori dello spettacolo che si distingue per la sua natura fluida, indefinita e orizzontale, sviluppatosi in particolare grazie all'impegno di Maddalena Fragnito, Sara Leghissa, e Annamaria Ajmone.

Questo movimento trae origine dal collettivo Il Campo Innocente, fondato nel 2019 come reazione alla premiazione Ubu di Jan Fabre, nonostante le molteplici accuse di molestie mosse contro di lui. L'episodio ha spinto numerosi artisti italiani a unirsi per denunciare «il nesso tra violenza, sessismo e precarietà»<sup>18</sup>. Il collettivo rivendica come

L'arte – la pratiche artistiche, il fare culturale – per noi non è uno spazio neutro né innocente. Non è una zona di privilegio né di eccezionalità: è fatto di precarietà, lavoro non pagato, egemonie politiche e culturali, relazioni asimmetriche, di

---

<sup>18</sup> Cristina Rizzo / Leonardo Delogu / Chiara Bersani / Valerio Sirna / Ilenia Caleo / Silvia Calderoni / Giorgia Ohanesian Nardin / Dalila D'Amico / Tania Garribba / Eva Geatti / Marco D'Agostin / F. De Isabella / Mara Oscar Cassiani / Daniela Nicolò / Enrico Casagrande / Silvia Albanese / Sara Leghissa / Silvia Gallerano / Max Simonetto / Maddalena Fragnito / Martina Ruggeri / Erika Z.Galli / Marina Donatone / Laura Gemini / Marta Ciappina, *Lettera aperta: "Nessun\* tocchi il Fallo/Fabre. Alcune note su violenza, sessismo e lavoro artistico"*, 9 gennaio 2020, <https://ilcampoinnocente.blogspot.com/2020/01/>, 25 gennaio 2025

modalità competitive, verticiste, patriarcali, narcisiste ed eteronormate. Non è separato dal mondo, ma interconnesso. È dunque per noi uno spazio anche di conflitto, dove mettere in discussione l'esistente e tentare altro.<sup>19</sup>

Dopo il caso Fabre, Il Campo Innocente si è impegnato nel denunciare l'aggravarsi della precarietà per i lavoratori dello spettacolo durante l'epidemia Covid, la mancanza di trasparenza legata alle nomine del Teatro Argentina a Roma nel 2024, oltre che le forme di censura e propaganda sionista in concomitanza del genocidio in Palestina.

L'idea che l'arte rappresenti uno spazio neutro, avulso dalle dinamiche di potere e dai conflitti sociali, è una concezione romantica che mal si adatta alla complessità del presente. Lontana dall'essere un rifugio privilegiato o una zona di eccezionalità, l'arte si configura come un microcosmo del mondo: uno spazio in cui si riflettono e si riproducono precarietà, egemonie culturali e relazioni competitive e asimmetriche. Questo approccio, che rifiuta l'immagine dell'artista come figura sollevata e separata dalla realtà sociale, svela la violenza sistemica che agisce tanto all'interno quanto all'esterno degli spazi artistici.

Sotto la superficie della creazione artistica si nasconde una rete complessa di relazioni economiche, politiche e sociali, che spesso riproducono le disuguaglianze e le oppressioni del mondo esterno.

Uno degli aspetti più evidenti di questa interconnessione tra arte e dinamiche di potere è la precarietà lavorativa che caratterizza il settore culturale. Gli artisti e i lavoratori dell'arte vivono spesso in condizioni di instabilità economica e sociale, lavorando in assenza di contratti chiari, tutele legali e sicurezza sul lavoro. Questa precarietà non è casuale, ma è il risultato di un sistema che sfrutta la passione e il senso di missione associati all'attività artistica per giustificare l'assenza di diritti e compensi adeguati.

---

<sup>19</sup> ibid

Il Campo Innocente rivendica come l'arte non sia solo il prodotto di condizioni materiali, ma anche un terreno di lotta simbolica. Le egemonie culturali – legate a razza, genere, classe e orientamento sessuale – determinano chi ha accesso alle risorse e alla visibilità nel mondo dell'arte. Il settore è spesso dominato da prospettive eurocentriche, maschili, cisnormative e abiliste, che marginalizzano artisti e pratiche che deviano da questi standard. La violenza che permea il mondo dell'arte non è sempre esplicita; spesso si manifesta in forme sottili ma pervasive. La delegittimazione delle voci dissidenti, il silenziamento delle denunce e l'invisibilizzazione delle esperienze di oppressione sono pratiche comuni.

L'azione de Il Campo Innocente si concentra sulle dinamiche di potere che regolano il rapporto tra le istituzioni e gli artisti. Queste dinamiche riproducono logiche coloniali, sessiste e capitalistiche, amplificando la loro gravità poiché operate da istituzioni che non solo determinano il panorama culturale, ma contribuiscono anche a costruire l'immaginario collettivo sulla realtà. In questo contesto, il movimento si pone l'obiettivo di smantellare le strutture oppressive che sostengono il sistema artistico, rivendicando un cambiamento radicale nelle pratiche e nelle relazioni culturali.

Chiamata Galassia nasce in risposta al silenzio diffuso delle istituzioni culturali italiane di fronte al feroce massacro palestinese in corso. Il suo obiettivo è offrire voce e spazio ai lavoratori dello spettacolo che si oppongono ai meccanismi di silenziamento attuati da numerose istituzioni, direttori artistici e curatori italiani. Rievocando l'azione di unire gli artisti come stelle lontane e isolate in una sola galassia, da ottobre 2024 artisti, performer e operatori dell'arte e della cultura si incontrano presso Archive ogni settimana per costruire un movimento collettivo. L'obiettivo di Chiamata Galassia è quello di liberare l'arte e la cultura dalle logiche di potere coloniali, in particolare quello sionista, denunciare la compromissione e il mancato posizionamento delle istituzioni con il sistema coloniale sionista e creare una rete solida e consolidata che possa supportare gli artisti nell'affrontare la precarietà strutturale che caratterizza il sistema delle arti. Un sistema che, sfruttando la necessità economica degli artisti, permette a enti e istituzioni di

esercitare potere e manipolazione attraverso il silenzio, l'ambiguità e la rimozione di temi cruciali come la questione palestinese. Per perseguire questo obiettivo, il collettivo si avvale di strumenti diversificati e incisivi, in grado di mettere in discussione le responsabilità e i legami istituzionali.

Tra le prime azioni intraprese, Chiamata Galassia ha avviato un dialogo diretto con le istituzioni e i direttori artistici, utilizzando sia lettere private che aperte. In queste comunicazioni, il movimento ha richiesto esplicitamente l'adesione al progetto collettivo come parte di un fronte unito sulla questione palestinese, invito caduto perlopiù nel vuoto. Il collettivo ha inoltre sollecitato l'interruzione di collaborazioni con lo Stato di Israele e con artisti o realtà culturali che ne sostengano attivamente le politiche, mettendo in evidenza e segnalando alla direzione artistica – e successivamente al pubblico – le collaborazioni considerate più critiche. Questa azione mira a creare una responsabilità condivisa e a sollecitare un ripensamento delle scelte artistiche ed economiche in un'ottica etica e politica.

Parallelamente, Chiamata Galassia si dedica alla segnalazione di sponsor di istituzioni culturali, musei e teatri che finanziano o sostengono lo Stato di Israele, così come quelli legati al mercato delle armi. In questo contesto, il movimento compie azioni di tracciamento dei flussi di denaro, sia pubblici che privati, con l'intento di portare alla luce le connessioni economiche che alimentano sistemi di oppressione. Questo lavoro di indagine e trasparenza non solo denuncia le reti di sostegno implicite, ma mira anche a sensibilizzare il panorama culturale verso una maggiore consapevolezza politica e una pratica artistica libera.

Chiamata Galassia si impegna a raccogliere dati e testimonianze sulle forme di censura sistemica esercitate dal sistema dell'arte contro artisti e operatori della cultura e dello spettacolo, utilizzando un form anonimo che garantisce la protezione di chi denuncia casi di silenziamento o ricatto. Questo strumento consente di mettere in luce la natura strutturale e intrinseca di un sistema artistico spesso connivente e omertoso, offrendo un quadro concreto per analizzare e denunciare le dinamiche di potere sottese.

Parallelamente, Chiamata Galassia si impegna in azioni dirette di protesta e sensibilizzazione, tra cui campagne di boicottaggio, affissione di manifesti, e presidi organizzati in occasione di eventi o spettacoli pubblicamente legati al sionismo, come dimostrano le azioni intraprese nei confronti del Teatro Franco Parenti<sup>20</sup>.

Il movimento si propone di diventare un punto di riferimento nazionale per artisti e lavoratori dello spettacolo in Italia, un contesto che si distingue per la sua peculiare ambiguità rispetto al panorama occidentale. Mentre in paesi come Germania, Regno Unito e Stati Uniti sono nati movimenti esplicitamente schierati a sostegno della causa palestinese, come *Strike Germany*<sup>21</sup> (DE), *Archive of Silence*<sup>22</sup> (DE) – una mappa che documenta i casi di censura nelle istituzioni artistiche tedesche – *Strike Moma*<sup>23</sup> (USA) e *The Lad Fund*<sup>24</sup> (UK), il sistema italiano presenta una forma di censura più sottile ma altrettanto pervasiva.

In Italia, Chiamata Galassia collabora con realtà come ANGA (Art Not Genocide Alliance), un collettivo nato a Venezia per chiedere la chiusura del Padiglione Israele alla Biennale e che continua a operare nello smantellamento delle logiche coloniali all'interno dell'istituzione artistica. Il sistema culturale italiano si distingue per una strategia meno apertamente repressiva rispetto ad altri paesi, ma che di fatto impone il silenzio e scoraggia il posizionamento sulla questione palestinese, perpetuando un'omertà istituzionale che Chiamata Galassia mira a scardinare.

Pur avendo un'ampia apertura sia nazionale che internazionale, Chiamata Galassia trova le sue radici nel contesto specifico di Via Padova, con un fulcro particolare

---

<sup>20</sup> Il 16 Novembre 2024 al Teatro Franco Parenti è stato presentato un libro dal titolo *Le ragioni di Israele*, tenuto da Riccardo Galetti, Stefano Parisi, Andrée Ruth Shammah, Roberto Sajeve, che ha portato ad azioni di dissenso fuori dal teatro.

<sup>21</sup> *Strike Germany*, STRIKE GERMANY is a call for international cultural workers to strike from German cultural institutions. It is a call to refuse German cultural institutions' use of McCarthyist policies that suppress freedom of expression, specifically expressions of solidarity with Palestine. <https://strikegermany.org/> 26 gennaio 2025

<sup>22</sup> *Archive of Silence*, Crowdsourced archive documenting silenced voices in Germany, The Left Berlin, 06/12/2023 <https://www.theleftberlin.com/archive-of-silence/> 25 gennaio 2026

<sup>23</sup> <https://decoloniahacker.org/article/framework-and-terms-for-struggle-strike-moma> 26 gennaio 2025

<sup>24</sup> <https://richmix.org.uk/music/the-lad-fund-fundraiser/>

in Archive. Questo spazio non è solo un luogo fisico, ma un laboratorio di idee, pratiche e relazioni, dove le arti e i saperi possono circolare liberamente al di fuori dei binari istituzionali dominati dalle logiche di potere che il movimento stesso contesta. Archive diviene così un punto nevralgico per sperimentare modalità alternative di creazione artistica e di costruzione collettiva di conoscenza, mantenendo uno sguardo critico verso le strutture oppressive che permeano il sistema culturale tradizionale.

L'azione di Chiamata Galassia in Via Padova non si limita alla critica del sistema artistico dominante, ma si traduce in un impegno pratico e quotidiano per costruire spazi di dialogo, collaborazione e creazione che siano realmente orizzontali e inclusivi. La presenza del movimento in questo quartiere si intreccia con le dinamiche locali, dando vita a un ecosistema in cui forme artistiche si sviluppano dal basso e in cui le istituzioni non entrano nel quartiere per portare cultura ed educazione in forma colonizzatrice. Attraverso Archive e le attività svolte in Via Padova, Chiamata Galassia dimostra che è possibile immaginare e realizzare un modello di produzione culturale alternativo, profondamente radicato nel tessuto sociale e in netto rifiuto delle logiche egemoniche e normative che governano il sistema culturale dominante. Questo modello promuove un'arte autenticamente inclusiva, che abbandona le pratiche di feticizzazione, esotizzazione e tokenismo, privilegiando invece relazioni orizzontali, valorizzazione della complessità, della contraddizione, della profondità come tratto di diversità.

Questo radicamento locale, unito alla sua vocazione internazionale, permette al movimento di agire come un punto di riferimento per artisti e operatori culturali che vogliono costruire reti e pratiche di resistenza, restando però ancorati a una realtà concreta, fatta di attraversamenti, complessità e trasformazione continua.

## CONCLUSIONE

Questa ricerca si è sviluppata a partire dall'analisi della relazione tra percorsi di decolonialità e arti performative, esplorando come le istanze decoloniali abbiano trovato nel linguaggio performativo dei preziosi strumenti per operare la riconfigurazione pratica delle relazioni di dominio e potere. Autori e ricercatori degli studi coloniali e performativi si sono immersi nello stesso processo, messo in moto dall'urgenza di decostruzione ed emancipazione.

Vi è una parentela, un legame che unisce decolonialità e pratiche performative: corpi, futuri, immaginari, relazioni e interazioni raccolgono iscritti quei codici coloniali, che gli stessi processi di relazione, di immaginazione, di futurità e di alleanze hanno la potenza di riconfigurare. Nei repertori di saperi seppelliti e rievocati da Taylor, nella fuga improvvisata in spazi sottocomuni per Moten, o nella prefigurazione di Muñoz di futuri utopici risiede quella energia potenziale capace di scompaginare quelle visioni miopi ed egemoniche che hanno nutrito secoli di invisibilizzazione, silenziamento, oggettificazione della diversità e cristallizzazione dell'alterità.

Nei processi e nelle pratiche delle arti performative, questa riconfigurazione passa attraverso la decostruzione delle strutture di rappresentazione, l'affiorare di memorie spettrali e la rielaborazione di trame storiche e identitarie. La performance si configura, quindi, come uno spazio di negoziazione critica, in cui la coscienza e la percezione identitaria, i corpi e le pratiche diventano materia vibrante, complessa, spesso sotterranea e oscura, che viene analizzata, mutata e trasformata.

Lungo questo percorso, la questione del posizionamento si è rivelata centrale: il rapporto tra chi crea e mette in scena performance e i contesti in cui esse si manifestano non è mai statico, ma un processo di osservazione, analisi e ricollocazione.

*«In girum imus nocte et consumimur igni»*

Non è più la storia di un'identità non bianca consumata dallo sguardo occidentale, ma quella dello sguardo occidentale e del suo modo di guardare, consumato dal corpo che si esibisce»

Gubbay con queste parole che chiudono il saggio *Avvelenare lo sguardo. Performance, antropofagia, rappresentazione* invita a un ribaltamento del paradigma, a non concentrarsi tanto sull'oggetto rappresentato in scena, ma ad osservare e valutare come chi assiste ad una performance ne è disturbato, spostato, *avvelenato*. Consapevole del rischio che il sistema occidentale assorba le istanze decoloniali di artisti e performance, Gubbay suggerisce di spostare lo sguardo, per concentrarsi non sul loro contenuto, ma sulle modalità in cui le performance permangono all'interno di chi le guarda, all'interno del sistema artistico che le programma.

Il mercato dei festival e la circolazione internazionale degli artisti costruiscono spazi di riconoscimento, ma anche di ambivalenza, in cui logiche economiche e narrative identitarie si sovrappongono, talvolta amplificando le contraddizioni del sistema culturale globale. Pur in festival e manifestazioni virtuosi come Documenta 14, Kunstenfestivaldesartes e Festival D'Automne, è importante soffermarsi sulla responsabilità della selezione, esposizione, archiviazione o produzione all'interno dei musei, affinché l'istituzione non si tramuti in strumento di controllo e potere che di una reale trasformazione dei paradigmi egemonici.

In particolare, il posizionamento dei festival, dei curatori, degli artisti e dei pubblici nel circuito internazionale si rivela un nodo centrale. Festival e manifestazioni, in quanto dispositivi culturali, non solo offrono piattaforme di visibilità e legittimazione, ma partecipano anche alla costruzione di nuove gerarchie estetiche e narrative. Logiche di selezione e programmazione possono contribuire a decostruire le dinamiche di potere ereditate dal colonialismo, oppure, al contrario, riprodurle, adattandole alle esigenze di mercato e alle aspettative del pubblico globale. I curatori, in qualità di mediatori tra artisti, istituzioni e pubblico, giocano un ruolo chiave nel processo di inclusione o esclusione delle istanze decoloniali. La loro capacità di riconoscere e sostenere pratiche artistiche che

sfidano i paradigmi dominanti diventa cruciale nel determinare il reale impatto trasformativo della performance. L'interazione tra festival, curatori e spettatori determina così il grado di apertura e di risonanza delle istanze decoloniali nelle arti performative, perché questi non diventino un «contesto in cui le problematiche sociali sono semplicemente esibite».

Pur dimostrandosi un terreno scivoloso e ricco di contraddizioni, è emerso come la diversità e l'inclusione siano due temi centrali della programmazione e della produzione artistica nella nostra contemporaneità.

A livello internazionale, l'Europa si interfaccia da un lato con il proprio passato di potenza colonizzatrice, esportatrice di una cultura egemone e omologante, dall'altro con l'identità costruita del Sud del mondo, secondo la lezione di Preciado, in particolar modo intorno alle sponde del Mediterraneo. Questo Sud, al contempo riconosciuto come un'alterità intrinsecamente diversa e riscoperto come parte integrante di sé. Documenta 14 tra Atene e Kassell, le periferie di Aubervilliers fuori da Parigi e la Medina di Tunisi per Festival d'Automne e Dream City, dischiudono nuove forme di identità fuggitive, non cristallizzabili, emersioni di memorie, condivisioni di rituali e saperi, istituendo delle relazioni di rete, tra artisti, attivisti, curatori, festival e comunità. Grandi festival e curatori stringono relazioni internazionali collaborando e sostenendosi nella produzione di nuove opere e nella circolazione di artisti, pratiche e saperi, tuttavia, risulta evidente che pur essi ricoprendo un ruolo di rilevanza internazionale. Sebbene tali festival e figure curatoriali abbiano una rilevanza internazionale e si collochino all'interno di un più ampio circuito di produzione e diffusione artistica, essi pongono una particolare attenzione al radicamento territoriale, alle dinamiche di prossimità e alle relazioni dirette tra i corpi, le storie tramandate e gli spazi condivisi. Il *Kunstenfestivaldesarts*, ad esempio, si propone come uno spazio comune tra la comunità fiamminga e quella francofona del Belgio, assumendo una dimensione nomade che ne favorisce la condivisione e la trasversalità. Analogamente, Via Padova racconta delle forme e dei luoghi alternativi, che brulicano del moltiplicarsi e dell'incontrarsi di associazioni, comunità, artisti e

attivisti, che si attivano e si stringono in relazioni reticolari in cui circolano saperi, culture, affetti. Queste dinamiche si sviluppano in spazi porosi, dove la prossimità e l'interazione quotidiana generano nuove forme di appartenenza e di riconoscimento reciproco. Le pratiche performative non sono solo strumenti di rappresentazione, sono piuttosto dei processi in grado di trasformare i codici della percezione e della narrazione. Attraverso azioni minute, effimere o informali, si ridefiniscono i confini tra pubblico e privato, tra centro e periferia, tra visibile e invisibile. Le relazioni che si instaurano nelle pieghe di questi margini non solo sovvertono le logiche del controllo e dell'omologazione, ma aprono spazi di agency in cui soggettività diverse possono prendere parola e ridefinire le proprie condizioni di esistenza. L'affollarsi di corpi, storie e pratiche all'interno di queste reti genera nuove forme di comunità, caratterizzate da una dimensione effimera e al contempo resistente, in cui la fragilità della sfera personale è il campo di rinegoziazione del potere e delle sue forme di esercizio.

Documenta 14, Festival d'Automne, Kunstenfestivaldesarts, così come Le Alleanze dei Corpi, Archive e Galassia, si affermano come spazi di intersezione tra realtà locali e traiettorie globali, territori di riflessione e sguardi incrociati, attraversati da percorsi orizzontali. Esperienze comunitarie minute e radicate nel territorio emergono all'interno di reti internazionali e trasversali, non con una pretesa universalistica, ma attraverso la molteplicità di visioni, vissuti e immaginazioni che si intrecciano senza annullarsi.

Emergono alcuni elementi ricorrenti, temi costanti che attraversano le manifestazioni e le esperienze analizzate, delineando percorsi comuni. Tra questi, le pratiche di cura, come forme di resistenza alle logiche di esclusione e marginalizzazione. Esse si radicano nella corporeità, nell'esperienza del contatto e nella dimensione dell'intimità, riconoscendo la vulnerabilità: i corpi non sono solo esposti, ma accolti e legittimati nella loro fragilità.

Esperienze come quelle della *Free School* per KFDA o il ruolo dei simposi o di pratiche come *Special Handling* per Le Alleanze dei Corpi, introducono il tema di processi di apprendimento orizzontali, che superano la dinamica

dell'insegnamento verticale e favoriscono l'emersione e la valorizzazione di saperi alternativi, spesso privati, approvati dalle istituzioni occidentali e dalle accademie. Altrettanto centrale è l'istanza e il perseguimento dell'ottenimento di una *vita degna*, come presentata da Judith Butler, premessa di quella gioia radicale, intesa come atto politico e possibilità di immaginare nuove forme di esistenza, nell'orizzonte utopico e futuribile aperto da Muñoz.

Infine, lo spazio pubblico è elemento determinante nei processi e nelle pratiche di performance e di decolonialità. Lo spazio pubblico è un campo aperto e indeterminato in cui si ridefiniscono le dinamiche di accessibilità e visibilità. È il luogo in cui le vulnerabilità emerse rendono evidenti le relazioni di interdipendenza tra i corpi. Allo stesso tempo, lo spazio pubblico diventa il territorio in cui si riscrivono memorie e storie, dove si sviluppa il dialogo tra margine e centro, tra ciò che è stato rimosso e ciò che viene recuperato. È uno spazio in cui si intrecciano tensioni tra controllo ed emancipazione, tra imposizione e resistenza, diventando un luogo vivo di trasformazione e di nuove possibilità di esistenza collettiva.

Da questi elementi si evince come il *processo* assuma sempre maggior rilevanza rispetto alla restituzione delle opere, in un movimento che De Marinis definisce *politica della performance*.

«Fare esperienza dei processi performativi [...] Significa diventare almeno uno spettatore aumentato, moltiplicato, significa entrare a far parte, a pieno diritto, del mondo delle pratiche performative. Anche studiare "soltanto" queste pratiche, ma studiarle sul campo, può significare farne parte. Quindi, la politica della performance di cui parlo ha per soggetti principali gli artisti, ovviamente, ma anche gli spettatori attivi, aumentati, e, fra di essi, in particolare i ricercatori sulle pratiche performative. [...]

Tutto ciò evidentemente appare indispensabile oggi per un ritorno alla politica nel senso originario del termine, in quanto parrhesia, pratica di una cittadinanza attiva. Sta proprio qui la sfida di una politica della performance oggi: nel lavorare performativamente alla creazione, pur se provvisoria ovviamente, di collettività transculturali, transidentitarie e

transnazionali, come il solo antidoto all'attuale, dilagante performance della politica [...].»<sup>25</sup>

La politica della performance si configura come un dispositivo capace di ridiscutere le gerarchie di visibilità e partecipazione, trasformando l'atto performativo in un campo di azione collettiva. In questa prospettiva, la performance non si esaurisce nella dimensione spettacolare, ma si manifesta come uno strumento di *pratica politica e epistemica*, in grado di attivare processi di soggettivazione e di agency per individui e comunità storicamente marginalizzati. De Marinis invita a leggere la matrice politica della performance attraverso il concetto foucaultiano di *parrhesia*, intesa come una forma di verità espressa senza timore, che implica un atto di esposizione e vulnerabilità da parte di chi parla, assumendosi il rischio di sfidare le strutture di potere dominanti. Applicata alla performance, la parrhesia si traduce in una pratica artistica che interroga le forme egemoniche del discorso e della rappresentazione, disinnescando i meccanismi di controllo e normatività che regolano la produzione culturale.

In tal senso, la politica della performance si pone come un campo di resistenza epistemica, in cui corpi, memorie e saperi situati emergono attraverso pratiche artistiche che scompaginano le dicotomie tra centro e margine, tra egemonico e subalterno, tra produzione istituzionale e conoscenza incarnata.

Attraverso la partecipazione attiva di corpi e soggettività plurali si afferma come un antidoto critico alla spettacolarizzazione della politica contemporanea. In un contesto in cui la governance neoliberale e i dispositivi mediatici tendono a ridurre il dibattito pubblico a una messinscena spettacolare, la politica della performance si configura come un'alternativa radicale, capace di generare ciò che De Marinis definisce forme di cittadinanza attiva, comunità transitorie e processi di emancipazione collettiva.

---

<sup>25</sup>Marco De Marinis, Performance Studies e Nuova Teatologia: il dialogo continua, MANTICHORA ANNO 9, N.9, 2019, p. 31.

Nella consapevolezza, disarmante, che quel “teatro politico” è piuttosto assente dalle nostre scene, banalizzate dalle pratiche del “bando” che incidono non poco sulle scelte artistiche; mortificate da economie davvero scarse; ridondanti di retoriche inutili e proposte evanescenti.<sup>26</sup>

In questa prospettiva, la crisi dell’arte politica non è solo una questione estetica o drammaturgica, ma un problema di condizioni materiali e istituzionali: la persistenza di pratiche burocratiche restrittive e la carenza di sostegno economico riducono il teatro a una funzione marginale, incapace di riconquistare il suo ruolo di agente trasformativo nella società. Pertanto, una riflessione sulla politica della performance non può prescindere da un’analisi critica delle strutture che regolano la produzione e la fruizione del teatro contemporaneo, al fine di individuare strategie per una sua effettiva riattivazione nello spazio pubblico.

Tuttavia, questa ricerca mette in evidenza un campo ancora poco esplorato, ossia le modalità di attestazione, valutazione e registrazione dei cambiamenti, delle nuove alleanze e delle relazioni che si configurano attraverso queste pratiche performative. Sebbene esista una vasta documentazione riguardante le opere, le iniziative, i pensieri e le riflessioni che alimentano i progetti e i festival, resta complesso stabilire se e in che misura le azioni avviate da questi eventi abbiano un impatto duraturo una volta che l’evento stesso è concluso. Il *veleno* di cui parla Gubbay, che infetta il territorio e il pubblico come un *pharmakon*, rimane una materia indecifrabile, il cui effetto si fa difficile da tracciare. La sua traccia, infatti, non è solo quella di una trasformazione immediata e visibile, ma piuttosto quella di un cambiamento sottile, che si radica nel territorio e nelle persone in modo difforme, lasciando segni che sfuggono alla mera registrazione.

La sfida, quindi, è quella di rintracciare e mappare questo effetto persistente, cercando di capire come le esperienze di resistenza e le pratiche di alleanza

---

<sup>26</sup> Andrea Porcheddu, Per una politica della performance, in *Antinomie Scritture e Immagini*, 19 Ottobre 2020, *Antinomie Scritture e Immagini*, <https://antinomie.it/index.php/2020/10/19/per-una-politica-della-performance/>, 11 Marzo 2025

possano continuare a evolversi e a rilanciare il loro potenziale trasformativo anche al di fuori dei contesti immediati e visibili dei festival, dispositivi effimeri.

In definitiva, il pensiero decoloniale, che ha partecipato al processo di recupero e di rivalutazione dei saperi incorporati, trova nell'arte performativa, una preziosa alleata, capace di scuotere le strutture dominanti, di decostruire e ricostruire identità, corpi e relazioni, aprendo spazi di resistenza e immaginazione utopica. In questo contesto, i festival, pur essendo dispositivi temporanei, diventano luoghi cruciali di risignificazione, dove i confini tra l'evento eccezionale e spettacolare e la quotidianità delle vite si mescolano e si sfumano. Questi spazi porosi, che attraversano luoghi non convenzionali per l'arte, riscrivono i tempi e gli spazi, dando vita a momenti in cui la divisione tra il *normale* e l'*extra-ordinario* perde di senso, un luogo liminale pieno di potenzialità. Non si tratta solo di una risposta al passato coloniale, ma di un'azione continua, che attraversa il presente e ri-immagina il futuro, lasciando tracce percettibili ma rivoluzionarie, in grado di riscrivere le narrazioni, sfidare i confini e attivare alleanze trasformative.

## BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE SOPHIE, E.R. / V.U. Kunstenfestivaldesarts *HOT BODIES–CAMP* Gérald Kurdian & car mechanics apprentices 18 Quai du Commerce / Handelskaai, B-1000 Bruxelles / Brussel

BARAKA IMAMU AMIRI, *The Baptism & The Toilet*, Grove Press, New York, 1967

BHABHA HOMI K., *The location of culture*, Routledge, London 1994.

BELL HOOKS, *Elogio del margine. Razza, Sesso E Mercato Culturale*, Feltrinelli, Maggio 1998.

BORGHI RACHELE, *Decolonialità e Privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, CultureRadicali, Meltemi editore, Fano (PU) gennaio 2020.

BUTLER JUDITH, *Questione di genere*, Laterza 2013.

BUTLER JUDITH, *L'alleanza dei Corpi*, traduzione di Federico Zappino, nottetempo, Milano, 2015.

CANEVARI MATTEO, *Lo Specchio Infedele, Prospettive per il Paradigma teatrale in Antropologia*, 2019, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

DE CECCO EMANUELA, *Dream City, per esempio. Note su arte come sfera pubblica*, in ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line anno XVI (2013), n. 15 (1) Semestrale di Scienze Umane ISSN 2038-3215, Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Beni Culturali – Studi Culturali Sezione di Scienze umane, sociali e politiche.

DE MARINIS MARCO, *Performance Studies e Nuova Teatrologia: il dialogo continua*, MANTICHORA, ANNO 9, N.9, 2019.

DERIU FABRIZIO, *Forme, contesti e funzioni delle performance postmoderne*, in “CONTROCAMPI, Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale”, a cura di Fabrizio Fiaschini, Bulzoni Editore, Roma, 2022.

DI MATTEO PIERSANDRA, EDOARDO LAZZARI *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in “Performance e Curatela” a cura di Piersandra di Matteo, Luca Sassella Editore, Fano 2021.

FIASCHINI FABRIZIO, in “CONTROCAMPI, Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale”, a cura di Fabrizio Fiaschini, Bulzoni Editore, Roma, 2022.

GALINDO MARIA, *Femminismo Bastardo*, Roberta Granelli traduttore, Mimesis, 2024.

GAUPP L. *The 'West' versus 'the Rest'? Festival Curators as Gatekeepers for Sociocultural Diversity*, in “Managing Culture: Reflecting on exchange in global times”, V. Durrer, & R. Henze (a cura di), 2020, (pp. 127-153). (Sociology of the Arts). Palgrave Macmillan.

GUBBAY DANIEL BLANGA, *Avvelenare lo sguardo. Performance, antropofagia, rappresentazione*, in “Performance e decolonialità” a cura di Anna Serlenga, Luca Sossella editore, 2023

GUBBAY DANIEL BLANGA, DI MATTEO PIERSANDRA, *Pratiche per saperi non-invisibilizzati. Conversazione tra Daniel Blanga Gubbay e Piersandra Di Matteo*, in Performance e decolonialità” a cura di Piersandra Di Matteo, Sassella Editore, Fano, 2021.

HARJO JOY, *Perhaps the World Ends Here*, in *The Woman Who Fell From the Sky*, W. W. Norton & Company, Inc, 1994

HARNEY STEFANO E MOTEN FRED, *Nerezza e Governance in “Undercommons: Pianificazione Fuggitiva e Studio Nero”*, traduzione a cura di Emanuele Maltesi, Tamu Edizioni & Archive, Avellino, 2021 da pagina

MIGNOLO WALTER, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2000.

MOTEN FRED *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. NED-New edition, University of Minnesota Press, 2003.

MUÑOZ JOSÉ ESTEBAN, *Cruising Utopia. L’orizzonte della futurity queer*, traduzione di Nina Ferrante e Samuele Grassi, Nero, Roma, Febbraio 2022.

PIÑA AMANDA, *To Bloom () Florecimiento*, saggio, Studio Fortuna, Austira 2024

QUIJANO ANIBÀL, *Colonialidad y modernidad/racionalidad, “Perú Indígena”*, 29 Lima, 1992.

QUIJANO ANIBÀL, *Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America*, in “International Sociology”, vol. 15, n. 2, 2000.

LATIMER QUINN, SZYMCZYK ADAM, VERLAG PRESTEL (a cura di) Documenta 14: Daybook, a cura di, Germania, 2017

RAMEY MELINDA WILSON, *Return to The Toilet*, in “AMIRI BARAKA: REVALUATION AND APPRECIATION”, The Journal of African Diaspora Drama, Theatre and Performance Volume 1 Number 2, Jan 2015.

SACCHI ANNALISA, *Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese*, in “Per-formare il sociale, CONTROCAMPI, Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale” a cura di Fabrizio Fiaschini, Bulzoni Editore, Roma, 2022, p.84.

SAID EDWARD W. *Orientalismo, l'immagine europea dell'Oriente*, 1978, traduzione di Stefano Galli, Feltrinelli, 1999.

SCHECHNER RICHARD, *News, Sex and Performance Theory*, in *Innovation/Renovation* edited by I.Hasson, Madison University Press 1983.

SERLENGA ANNA, *Alla ricerca di un corpo nuovo. Per un teatro contemporaneo tunisino*, in ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line anno XVI (2013), n. 15 (1) Semestrale di Scienze Umane ISSN 2038-3215, Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Beni Culturali – Studi Culturali Sezione di Scienze umane, sociali e politiche.

SPIVAK GAYATRI CHAKRAVORTY, *Can the Subaltern Speak?*, in “Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds) *Marxism and the Interpretation of Culture*”, Illinois Press, Chicago 1988.

TAYLOR DIANA, *The Archive and the Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London, 2003.

TRIKI RACHIDA, *La Dream City di Selma e Sofiane Ouissi*, in “Performance e Curatela” a cura di Piersandra di Martteo, Sassella Editore, Fano, 2021.

## SITOGRAFIA

### Pagine Web

ARCHIVE BOOKS, <https://www.archivebooks.org/about/> , 25 Ggennaio 2026

ARCHIVE OF SILENCE, Crowdsourced archive documenting silenced voices in Germany, The Left Berlin, 06/12/2023 <https://www.theleftberlin.com/archive-of-silence/> 25 gennaio 2025

Ariella Vidach Aiep, The Migrant School of Bodies, <https://www.aiep.org/progetti/the-migrant-school-of-bodies-vincitore-della-terza-edizione-del-bando-migrarti/> 26 gennaio 2025

Editorial Dream City Festival x x Festival d'automne x La Commune Aubervilliers, <https://lartrue.org/en/festival-dream-city/homepage-festival/focus-content-festival/edito-festival-dream-city-x-festival-d-automne-x-la-commune-aubervilliers-eng> , 20 Febbraio 2025

Festival Le Alleanze dei Corpi, Communities in Movement, <https://www.lealleanzedeicorpi.org/programma/festival-2/>, 26 gennaio 2025

Free School (KFDA), <https://kfda.be/en/festivals/2024-edition/free-school/> 20 Febbraio 2025

Hemispheric Institute, <https://hemisphericinstitute.org/en/> , 30 gennaio 2025

HOW TO DECOLONIZE CONTEMPORARY DANCE, 2023 <https://www.lealleanzedeicorpi.org/how-to-decolonize-contemporary-dance/>, 26 gennaio 2025

Il Campo Innocente, <https://ilcampoinnocente.blogspot.com/2020/01/>, 25 gennaio 2025

L'Art Rue, <https://lartrue.org/fr/presentation/le-projet/lart-rue>, 22 Febbraio 2025

La scuola dei quartieri, <https://lascuoladeiquartieri.it/>

Radio Commons, <https://radiocommons.org/>, 25 gennaio 2025

Samaa Wakim & Samar Haddad King, *Losing it*, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2024/samaa-wakim-samar-haddad-king-losing-it>, 21 Febbraio 2025

STRIKE GERMANY, <https://strikegermany.org/>, 26 gennaio 2025

Winter Family, *H2-Hébron*, Dream City, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2024/winter-family-h2-hebron>, 21 Febbraio 2025

### Articoli online

AZZONI SIMONE, *Artista vs omologazione. Un dialogo con Frie Leysen*, Artribune, 06/09/2017, <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2017/09/intervista-frie-leysen-festival-crisalide-forli/>, 28 Febbraio 2025

BARRAVALLE MARCO, Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela, in «OperaViva magazine», 19 Dicembre 2016, <https://operavivamagazine.org/curare-e-governare/>

BRUGUERA TANIA, *The School of Integration / Lexicon*, <https://kfda.be/en/festivals/2023-edition/programme/the-school-of-integration-lexicon/> 16 Febbraio 2025

BARANELLO ALESSIA, Abitare in Via Padova, i contro effetti della rigenerazione urbana a Milano, 13 Dicembre 2023, <https://lampoomagazine.com/article/2023/12/13/loreto-via-padova-rigenerazione-gentrificazione-urbana-abitare-milano/>, 27 Gennaio 2025

CALEO ILENIA, *Al cuore selvaggio delle cose*, in sezione “Transmateria”, sito web Le Alleanze dei Corpi, settembre 2024, <https://www.lealleanzedeicorpi.org/transmateria/>, 26 gennaio 2025

CONSONNI ELISABETTA, *Special Handling* in “Teatroecritica”, 16 Ottobre 2022, <https://www.teatroecritica.net/2022/10/special-handling/>, 26 gennaio 2025

FRIENDS OF FONDATION DE FRANCE, Expanding Our View: 50 years of International Art in Paris with Festival d’Automne à Paris, Ottobre 2022, <https://www.friendsoffdf.org/expanding-our-view-50-years-of-international-art-in-paris/>

HOT BODIES–CAMP Gérald Kurdian & car mechanics apprentices , E.R. / V.U. Sophie Alexandre, Kunstenfestivaldesarts 18 Quai du Commerce / Handelskaai, B–1000 Bruxelles / Brussel , pp. 66-67, [https://kfda.be/site/assets/files/2734/brochure\\_kfda19\\_small.pdf](https://kfda.be/site/assets/files/2734/brochure_kfda19_small.pdf) 24 Febbraio 2025

HIJAWI SAMAH, *Memories around the Kitchen Table*, <https://kfda.be/en/festivals/2024-edition/programme/memories-around-the-kitchen-table/> 14 Febbraio 2025

HUEDO JUSE, Recyclart, La Raffinerie & Cinemaximiliaan, Free School / Kunstenfestivaldesarts 2019, 27 Giugno 2019, 0.12”, <https://www.youtube.com/watch?v=XN5eYmFRBuY>, 17 Febbraio 2025

JÜRGENS SANDRA VIEIRA, Documenta 14, Article, 19.06.2024, Wrong magazine, <https://wrongwrong.net/article/documenta-14>, 8 Febbraio 2025

PIRRI CHIARA, *Festival d’Automne a Parigi. Intervista alla neodirettrice artistica Francesca Corona. Dopo una burrascosa conclusione dell’esperienza lavorativa al Teatro India, Francesca Corona approda a Parigi, alla guida di uno dei festival performativi più seguiti di Francia. Ne abbiamo parlato con lei*, in “Artribune”, 21 Settembre 2022, <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2022/09/festival-dautomne-parigi-intervista-francesca-corona/>, 12 marzo 2025.

PRECIADO PAUL B., *L’invenzione del sud*, Internazionale, da Libération, 13.7.2017, Francia, <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2017/07/13/invenzione-del-sud#:~:text=Il%20sud%20%C3%A8%20una%20finzione,nei%20quali%20estrarre%20materie%20prime.> , 11 Febbraio 2025.

PRECIADO PAUL B., *The Parliament of Bodies*, in Public Program, Atene 2017, <https://www.documenta14.de/en/public-programs/> 13 Febbraio 2025.

RISPOLI ANNA, TERRITORIO DOMÉSTICO, LIGUE DES TRAVAILLEUSES DOMESTIQUES SANS PAPIERS BRUSSELS-MADRID *A life worth living: a workshop on struggle, care and joy*, <https://kfda.be/en/festivals/2024->

[edition/programme/a-life-worth-living-a-workshop-on-struggle-care-and-joy/](https://kfda.be/en/festivals/2024-edition/programme/a-life-worth-living-a-workshop-on-struggle-care-and-joy/) 20 Febbraio 2025

SAGRI GEORGIA, *Dynamis*, In conversation with Lauren O'Neill-Butler for ARTFORUM, June 2017, <https://georgiasagri.com/works/dynamis/> 15 Febbraio 2025

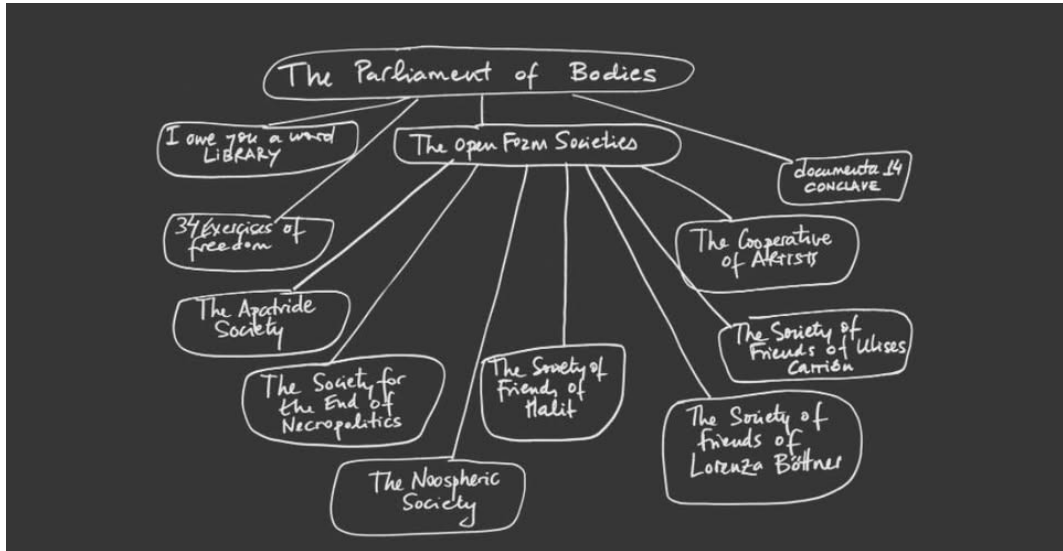
SCAGLIONE FEDERICA, *Archivio. Performance. Politica. Diana Taylor e il caso dell'Hemispheric Institute of Performance and Politics*, in «Roots and Routes. Research on visual culture», <https://www.roots-routes.org/archivio-performance-politica-diana-taylor-e-il-caso-dellhemispheric-institute-of-performance-and-politics-di-federica-scaglione/> , 30 gennaio 2025

ZANGARI ANDREA, *Special Handling* in teatrocritica, 16 Ottobre 2022, <https://www.teatrocritica.net/2022/10/special-handling/>, 26 gennaio 2025

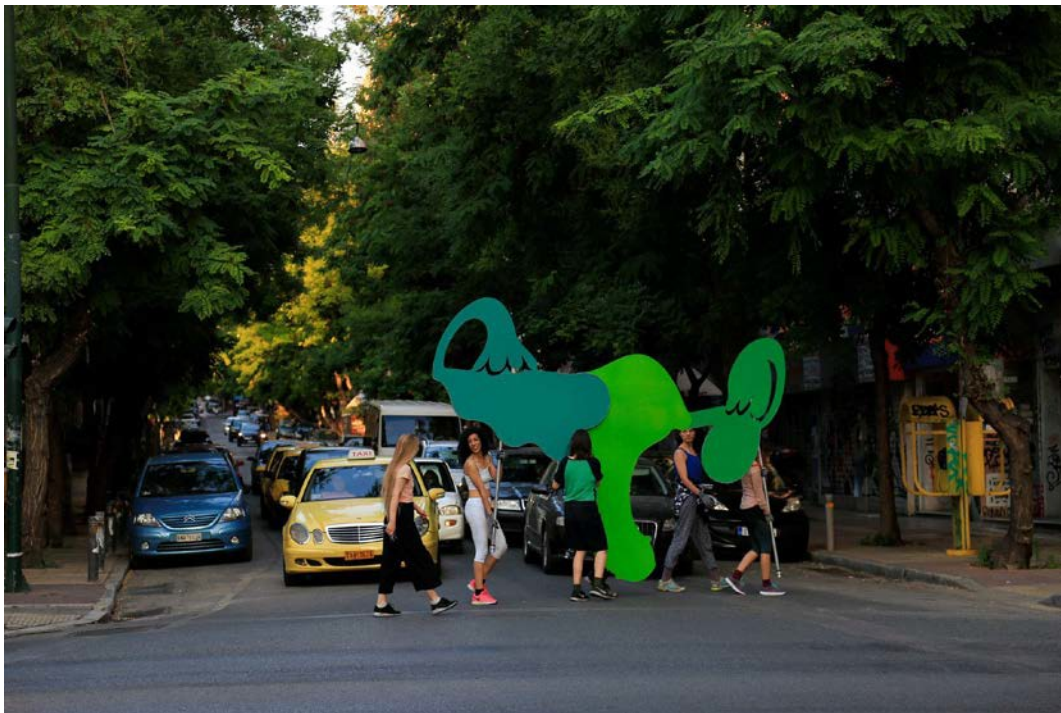
ZEDDA MARIA PAOLA, *DECOLONIZE CONTEMPORARY DANCE, Or a process of mutual knowledge*, NERO, 12 settembre 2023, NERO, 12 settembre 2023, <https://www.neroeditions.com/decolonize-contemporary-dance/#:~:text=How%20to%20decolonize%20contemporary%20dance%20is%20conceived%20as%20a%20setting,La%20Cruz%2C%20Il%20mio%20filippino.,> 26 Gennaio 2025 26 Gennaio 2025

## APPENDICE FOTOGRAFICA

### Documenta 14 - Learning From Athens



Paul B. Preciado, *The Parliament of Bodies*, Documenta 14, 2017  
Documenta 14 Public Programs



Georgia Sagri, *Dynamis | Soma in Orgasm*, Documenta 14, 2017  
Atene  
Ph Panos Kokkinias © Georgia Sagri.



Mary Zygouri, *The Encirclement: Redness 1979 – Redness 2017 M.Z./M.K.*, Block Kokkinia,  
ph kelly\_kiki\_





Mary Zygouri, *The Round-up Project: Kokkinia 1979-Kokkinia 2017 \ M.Z. \ M.K*, 2017, installation view, Palais Bellevue, Kassel, documenta 14, photo: Daniel Wimmer

## KUNSTENFESTIVALDESARTS, FREE SCHOOL



sopra Gérald Kurdian & car mechanics apprentices, *HOT BODIES-CAMP*,  
Kunstenfestivaldesarts, 2019

sotto Tania Bruguera, *The School of Integration / Lexicon*,  
Kunstenfestivaldesarts, 2023

ph © Martine Dewill





Samah Hijawi - *Memories Around the Kitchen Table*  
Kunstenfestivaldesarts, 2024  
© Sybille Cornet



## DREAM CITY X FESTIVAL D'AUTOMNE



Carlo Bianco Dream City

Nil Yalter, C'est un dur métier que l'exil, 1977 – en cours

# Exile Is A Hard Job

المنفى  
مهمة شاقة

ARCHIVIO LE ALLEANZE DEI CORPI



Dogyorke, *Transmateria*, settembre 2024



Elisabetta Consommi, Fatima Ferro, *Special Handling*, 2021, *Le Alleanze dei Corpi*  
ph. Martina Rosa (sopra)  
ph. Salvo Lombardo (sotto)





Elisabetta Consonni, Fatima Ferro, *Special Handling*, 2021 Via Padova, Milano  
ph. Elisabetta Consonni.





Amanda Piña, *To Bloom () Florecimiento, Le Alleanze dei Corpi, L'orda magica* 2024  
ph Martina Rosa  
sopra installazione Palestra Solarium Parco Trotter  
sotto performance Piscina Parco Trotter





Amanda Piña, *To Bloom () Florecimiento, Le Alleanze dei Corpi, L'orda magica* 2024  
ph Martina Rosa  
performance Piscina Parco Trotter





Valerie Tameu, *Vibrant Bodies: Somatic Seas and Visionary Currents*, Le Alleanze dei Corpi  
2024, *L'orda Magica*.  
ph. Martina Rosa





*Suoni e Accensioni dalla Palestina e dal Mondo, Le Alleanze 2024, L'orda magica*  
ph Martina Rosa  
sopra *MIJWIZ SIKU-SIKU MIJWIZ*, Noura Tafeche e Ismael Condoii  
sotto *KARAKOZ live set*, MAI MAI MAI



## Archivio Personale

Khavn De La Cruz, *This is not a Workshop, Street film poetry, Le Alleanze dei Corpi*, 2024

sotto

Massimo Pupillo, *Cinder Sharp, Becoming /// Animals, Le Alleanze dei Corp*, 2024





*Fantasmî, batteri, infestazioni: i corpi dentro*  
a cura di Ilenia Caleo e Maria Paola Zedda | con Angela Balzano, Amanda Piña, Valerie Tameu  
modera Ilenia Caleo, exChiesetta Parco Trotter, 2024

*Suoni e accensioni dalla Palestina al Mondo*  
con Basem Kharma (Università Statale di Milano), Giulia Crisci (IUAV), Noura Tafeche  
(artista), Toni Cutrone – Mai Mai Mai (musicista), modera Maria Paola Zedda, Archive Milano,  
2024





*Materialismo Magico*, con Arianna Forte, Jessica Murano, Marta Palvarini, modera e cura Lavinia Hanay Raja, partecipazione libreria Antigone, Padiglione Feltre, Parco Trotter, Le Alleanze dei Corpi, 2024  
Amanda Pina, *To Bloom () Florecimiento*, Le Alleanze dei Corpi, 2024 Palestra Solarium, Parco Trotter





Chiamata Galassia, Archive Milano,  
Novembre 2024  
Maria Galindo presenta Femminismo  
Bastardo, Il Cantiere, 19 Febbraio 2025.

