UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

curriculum Fonti e strumenti per la storia dell'arte

ARTIVISMO: MOVIMENTO ARTISTICO O PRATICA NECESSARIA?

Relatrice: Prof.ssa Sara Fontana

Correlatore: Prof. Luca Bagetto

Tesi di laurea di: Fatima Semlali [MAT. 524876]

Anno accademico 2024/2025

Indice

Premessa ……..3

Capitolo primo

ANTECEDENTI STORICI DELL'ARTIVISMO

1.1 Accenni etimologici ed interpretativi ……..6

1.2 L'ottocento realista, verista e costumbrista……...9

1.3 Il novecento avanguardista e neo avanguardista ……18

Capitolo secondo

ARTIVISMO CONTEMPORANEO

2.1. Tra pratiche e linguaggi degli anni settanta: un lascito diretto……...39

2.2. Radici storiche e persistenze metodologiche: esempi di estetiche nell'artivismo contemporaneo……...42

2.2.1. L'estetica del turbamento……43

2.2.2. L'estetica mutaforma……45

2.2.3. L'estetica dell'abietto……47

2.2.4. Logiche del brutto: un bilancio……53

2.3. Immaginari possibili tra etica ed estetica……...55

2.3.1. «L'estetica senza etica è cosmetica» ……59

2.3.2. Da Kenzō Tange ad Antonio Presti: oltre il muro di Librino……..63

Capitolo terzo

LA *TOOLS BAG* ARTIVISTA

3.1. La critica……...76

3.2. The second Global Artivism Convening 2025……...87

3.3. Strumenti operativi……...92

CONCLUSIONI……...95

BIBLIOGRAFIA, SITOGRAFIA……...98

Premessa

Questa ricerca prende le mosse dai variegati filoni di studio che il percorso accademico intrapreso ha permesso di affrontare; però la trattazione degli argomenti legata all'artivismo è anche esito della percezione del contesto storico, artistico e sociale a me contemporaneo, che per certi versi è come se chiamasse all'azione. Le discipline che han fatto da perno per l'elaborazione di questa dissertazione sono state la Storia dell'arte contemporanea e l'Estetica, in quanto direttamente intessute, come avrò modo di approfondire, nel concetto di artivismo.
Al termine di questo percorso di studio in *Storia e valorizzazione dei beni culturali*, la domanda da porsi — «Che fare?[1]» — ha fatto tornare alla mente una delle opere parlanti di Mario Merz del 1968, insieme ad una sua considerazione emersa in un'intervista pubblicata su *Marcatrè* l'anno precedente e che si lega alla sua rappresentazione.

Mario Merz, *Che fare?* (1968), cera e tubo fluorescente in recipiente di metallo. Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea. (Proprietà della Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris in comodato alla GAM)[2].



Un po' come quell'esigenza che l'artista ammise di percepire a suo tempo — e che sviluppò secondo le sue inclinazioni — ho similmente pensato che «i materiali diversi esprimono la necessità di una scelta da farsi sempre sotto l'urgere di situazioni diverse […] il mondo in cui viviamo è ben diverso

[1] *Che fare?* richiama un interrogativo formulato originariamente da Nikolaj Černyševskij nel suo romanzo del 1863, opera che influenzò generazioni di russi con la visione dell'uomo nuovo e dell'impegno sociale. Il quesito fu poi ripreso da Lenin nel 1902 per definire la strategia operativa della Rivoluzione.
[2] <https://www.fondazionetorinomusei.it/en/archivio-catalogo/che-fare/> (ultima lettura: 23.06.2025).

da quello del passato […][3]» e nello sviluppo di questa ricerca l'analogia col pensiero di Merz mi è parsa pertinente ed attuale, nonostante siano passati cinquantotto anni dalle sue affermazioni.
Secondo la mia opinione, l'artivismo risponde in molti modi a quell'urgere di situazioni diverse e se è vero che il nostro contemporaneo è ben diverso da quello che viveva Merz, comune denominatore resta la necessità di operare scelte ogni volta rispondenti alle sollecitazioni condivise e percepite da molti.
Ecco quindi come l'artivismo, e i molteplici materiali di cui si avvale, non solo racchiude i differenti spunti assorbiti nel percorso di studio ma risponde altresì alla volontà di sperimentare ricerche su un argomento non esclusivamente teorico, relativamente recente e tramutabile in progettualità future possibili.
Per dare una prima indicazione su cosa sia l'artivismo va specificato che può essere inteso principalmente come un macro argomento all'interno del quale le declinazioni — tanto pratiche quanto teoriche — possono essere molteplici.
Dal punto di vista puramente lessicale la parola artivismo o artattivismo è composta dal lemma arte + attivismo e da qualche anno il fenomeno gode di una rinnovata attenzione; quanto invece alle pratiche creative che ne derivano, va rilevato come sempre più l'artivismo si colleghi ad argomenti attuali ed imperanti, come la lotta ai cambiamenti climatici, la difesa dell'ecologia, il ripristino di una giustizia sociale, il dissenso verso i conflitti su scala globale, le questioni riguardanti la salute pubblica e non di meno l'affermazione di diritti civili ancora, purtroppo, negati (connessi a storie di migranti, gruppi Lgbtqia+, donne, minori, disabili).
Come il titolo di questa tesi suggerisce però, ed al netto delle ricerche condotte, va specificato già in premessa che non sarebbe del tutto corretto definire l'artivismo come un movimento artistico canonicamente inteso, nonostante la desinenza "-ismo" possa riportare a quell'accezione; sarebbe più accurato e pertinente definirlo come un insieme di pratiche che con l'arte intrattengono proficui scambi di rigenerazione reciproca.
Altrettanto scorretto risulterebbe definire l'artivismo qualcosa di totalmente nuovo poiché il potere immaginifico e al tempo stesso tangibile dell'arte ha da sempre testimoniato — e stimolato — molteplici cambiamenti che hanno riguardato le società civili e che possono dirsi a tutti gli effetti frutto di pratiche artiviste.
Va anche accennato in premessa quanto orientarsi verso un'unica definizione capace di fornire una rapida ed efficace comprensione di questo termine sia un'impresa non semplice. Ricercando infatti il significato dell'artivismo in contesti territoriali differenti, si possono riscontrare delle variabili interpretative ed attuative del concetto stesso. In ambito italiano al termine viene attribuita perlopiù un'accezione di tipo politico-teorico. In altri territori invece, Spagna e Francia ad esempio, le significazioni cambiano sensibilmente, anche in relazione al *background* culturale.
In ambito iberico l'artivismo può definirsi direttamente collegato e riconducibile per lo più ai processi pedagogici: l'azione civica intessuta con l'arte e l'educazione al bello sin dalla tenera età

[3] Vedi intervista del 1967 a cura di Mila Pistoi pubblicata su *Marcatrè*, < http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=739&artgal=38&key=8586&lang=IT > (ultima lettura: 23.06.2025).

diventano *humus* essenziale per lo sviluppo di una cittadinanza consapevole e maggiormente capace di affrontare le sfide del futuro.

Invece in ambito francese il piglio operativo che ispira il termine, e conseguentemente la sua rappresentazione, riguarda la chiamata all'azione di soggetti prevalentemente adulti: l'artivismo è inteso, a mia percezione, come un tipo di arte impegnata che ha come obiettivo principale portare lo spettatore fuori dalla sua zona di *comfort*, e dalla posizione di osservatore passivo, per incoraggiarlo ad agire in prima persona. È come fosse una maniera di richiamare al senso comune ed alla sempre riconosciuta capacità di rivincita del popolo francese davanti a percepite ingiustizie di tipo sociale e/o politico.

Il convegno globale sull'artivismo 2025 poi, tenutosi in Brasile per la sua seconda edizione quasi in concomitanza con la COOP30, ha testimoniato quanto il fenomeno, a prescindere dalle sensibilità territoriali, stia diventando un grimaldello per lo sviluppo di molteplici iniziative che a partire dall'arte abbracciano le tematiche globalmente più sentite, come brevemente suesposte.

Proseguendo con la ricerca, mi è parso rilevante notare come la bibliografia e le fonti consultate abbiano evidenziato due macro aree interpretative del fenomeno. Da un lato c'è chi considera l'artivismo come manifestazione intrinsecamente ed esclusivamente legata all'ambito politico-ideologico, riducendo perciò le possibilità attuative ed interpretative del fenomeno; dall'altro c'è chi senza rifarsi ad ideologie iconiche e fuorvianti ne sfrutta appieno le potenzialità, richiamando ed intessendo progettualità legate, invece, alla visione sistemica *del fare*, definita da molti come uno degli strumenti più efficaci per affrontare le complessità in senso ampio.

Per orientarmi nel vasto panorama artivista mi sono avvalsa principalmente dell'impianto critico proposto da Vincenzo Trione[4] in *Artivismo. Arte, politica, impegno*[5], un'opera fondamentale in cui vengono mappate, e sistematizzate, le molteplici pratiche artiviste contemporanee a livello globale. Il contributo di Trione ha rappresentato anche il punto di partenza per provare a spostare il focus dall'analisi delle singole opere all'analisi dei processi.

Muovendo quindi l'indagine dal Verismo ottocentesco alle produzioni artistiche e laboratoriali degli anni Settanta, così da individuare una traccia artivista comune pur nelle molteplici differenze storiche, è emersa una traiettoria comune in cui l'estetica è sembrata essere l'elemento cardine per l'accoglimento delle azioni artistiche culturali, anche quando tali azioni non erano ancora state codificate come artiviste.

[4] Vincenzo Trione (Sarno, 1972) è uno storico e critico dell'arte contemporanea e docente presso l'Università IULM di Milano, dove insegna *Arte e media* e *Storia dell'arte contemporanea*. È coordinatore del dottorato in *Visual and Media Studies* e Direttore del Center for Visual Studies in IULM. Collabora da diversi per Il Corriere della Sera. È curatore di importanti mostre in Italia e all'estero e autore di saggi e libri su artisti e movimenti d'avanguardia. Ha inoltre curato il Padiglione Italia alla 56ª Biennale di Venezia nel 2015.

[5] V. Trione, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi Editore, 2022.

1. **ANTECEDENTI STORICI DELL'ARTIVISMO**

1.1. ACCENNI ETIMOLOGICI ED INTERPRETATIVI

Il fenomeno dell'artivismo, come accennato in premessa, per quanto inizi ad essere oggetto di maggiore attenzione negli ultimi dieci anni, è sempre stato presente nella maggior parte dei movimenti artistici molto prima che si delineasse un termine apposito che potesse definirlo[6].
Rilevo come partendo dalla ricerca del suo senso primario, pur rifacendoci all'archetipo etimologico, non ne raggiungeremmo comunque la pienezza significativa ma ne imbastiremmo almeno alcuni saldi punti.
Slegando le due parole che compongono il termine, il lemma *arte*[7] conserva sia la derivazione sanscrita - *rti* (intesa come maniera) sia quella ariana da cui estrapolare la radice - *ar* che significa andare, mettere in moto: arte come una maniera di mettere in moto la fantasia.
Il lemma *attivismo* invece deriva da *attivo*, dal latino *activus* - *actus* e poi da *agere*, con significato di fare, operare: che ha virtù e principio di operare dunque.
Preliminarmente, ed in maniera macroscopica, ecco come si potrebbe spiegare concettualmente l'artivismo: agire ed operare per il tramite dell'arte ricorrendo alla fantasia.
Una rapida ricerca sul sito dell'Accademia della Crusca[8] ha permesso successivamente di notare che il termine univerbato non compare tra l'elenco dei neologismi, nemmeno stranieri, entrati nell'uso comune della nostra lingua.
Un riferimento più puntuale dal quale partire è fornito invece dall'enciclopedia online Treccani che definisce Tania Bruguera[9] una tra i maggiori esponenti del "movimento artivista"[10].
Secondo quanto riportato dalla voce enciclopedica è stata l'artista cubana ad aver introdotto la definizione di artivismo elaborando ciò che viene definito «un paradigma comunicativo originalissimo, che decostruisce la *performance* per piegarla a un discorso radicalmente politico[11]».
Non essendo però sufficiente rifarsi solo ai brevi cenni etimologici ed enciclopedici, propongo, per una comprensione più ampia delle modalità con le quali si manifesta l'artivismo, l'analisi di Lucy

[6] L'artivismo potrebbe essere rintracciato in qualsiasi periodo storico: si pensi alla pittura vascolare attica (VI-V sec. a.C.), i ceramisti con le loro decorazioni veicolavano messaggi politici e sociali, talvolta criticando costumi o esaltando valori democratici attraverso scene mitologiche rilette in chiave contemporanea. L'arte sembra virare verso un maggiore realismo ed espressività ritraendo soggetti non più idealizzati. Si sviluppa una forma di attenzione alle classi sociali più umili e la ceramica greca diventa un *medium* attivo per l'espressione artistica e sociale.
[7] Cfr. <https://www.etimo.it/?cmd=id&id=1372&md=943638ac0614e236e7d070f2c4fabb07> (ultima lettura: 20.06.2025).
[8] Cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/parole-nuove/> (ultima lettura: 20.06.2025). Vedi nella sezione *Lingua Italiana/ Parole Nuove/ Elenco delle parole nuove*.
[9] Nell'ambito dell'artivismo contemporaneo, tra le figure più rilevanti sulla scena mondiale, Tania Bruguera (L'Avana, 1968) è una degli artisti maggiormente citati. Quando si ragiona sul connubio arte ed utilità il rimando è spesso legato alle sue pratiche poetico-artistiche, che possono dirsi ispirate a quelle di Joseph Beuys, Allan Kaprow e Marcel Duchamp. Bruguera è nota anche per aver sviluppato il concetto di *Arte Útil* secondo cui l'arte non deve limitarsi a mostrare i problemi della società, ma deve tuttalpiù fornire gli strumenti concreti per risolverli. La sua metodologia d'azione trasforma così lo spettatore in un utente, spostando l'enfasi dall'estetica all'etica.
[10] Il termine è tra virgolette perché come introduce il titolo della tesi una delle domande che ha orientato la ricerca è stata proprio se l'artivismo possa essere definito movimento artistico, alla stregua di tutti gli -ismi, o una pratica necessaria che tutti gli -ismi abbraccia.
[11] Vedi <https://www.treccani.it/enciclopedia/tania-bruguera/> (ultima lettura: 20.06.2025).

Lippard[12] che in un saggio del 1984 si era già occupata della commistione tra arte e attivismo. La sua trattazione apre con una riflessione: «Maybe the Trojan Horse was the first activist artwork[13]» permettendoci così di considerare da subito come effettivamente il fenomeno potesse essere riscontrabile in ogni epoca.
Lippard, nel prosieguo del saggio, condensa in una breve descrizione gli aspetti salienti che caratterizzano le espressioni artistiche riconducibili all'artivismo:

> based in subversion on the one hand and empowerment on the other, activist art operates both within and beyond the beleaguered fortress that is high culture or the "art world." It is not a new art form so much as it is a massing of energies, suggesting new ways for artist to connect with the sources of energy in their own experience. […] Activist art is confined to no particular style and is probably best defined in terms of its function, which also cover a broad span. It does not, for the most part, limit itself to the traditional art media […] To varying degrees it takes place simultaneously in the mainstream and outside of accepted art context. In practice activist art might include teaching, publishing, broadcasting, filmmaking, or organizing-in or out of the art community. It often incorporates many different media within a single, long-term project. Most activist artist are trying to combine social action, social theory, and the fine arts tradition, in a spirit of multiplicity and integration, rather than one of narrowing choices[14].

Alcune delle linee principali descritte da Lippard, appaiono con crescente frequenza sulla scena artistica mondiale odierna e sono riscontrabili tanto nelle manifestazioni dichiaratamente artiviste, quanto in quelle inconsapevolmente artiviste.
Nella panoramica storica che seguirà emergeranno anche alcuni elementi legati all'estetica, se pur rielaborati per l'artivismo contemporaneo, e che Jan Mukařovský[15] nel 1936 spiegava in questi termini:

> l'opera d'arte […] viola sempre in misura più o meno notevole la norma estetica valida in quel momento del processo. Contemporaneamente però e anche nei casi più estremi deve anche osservarla: esistono anche periodi in cui l'osservanza della norma vale sulla violazione. In ogni caso nell'opera c'è sempre qualcosa che la lega al passato e qualcosa che è proteso al futuro. […] L'opera

[12] Nota scrittrice, attivista, critica d'arte e curatrice statunitense.
[13] L.R. Lippard, *Trojan Horses: activist art and power*, p. 1, in *Art after modernism. Rethinking representation*, N.Y/Boston, Ed. By Brian Wallis, 1984.
[14] *Ivi*, p. 2. Trad. mia: Basata sulla sovversione da un lato e sull'emancipazione dall'altro, l'arte attivista opera sia all'interno che all'esterno della fortezza assediata che è l'alta cultura o il "mondo dell'arte". Non è tanto una nuova forma d'arte quanto piuttosto un concentrato di energie, che suggerisce nuovi modi per l'artista di connettersi con le fonti di energia della propria esperienza. […] L'arte attivista non è confinata a uno stile particolare ed è probabilmente meglio definita in termini di funzione, che copre anche un ampio arco. Non si limita, per la maggior parte, ai media artistici tradizionali […] In varia misura, si svolge simultaneamente nel *mainstream* e al di fuori del contesto artistico accettato. In pratica, l'arte attivista può includere l'insegnamento, l'editoria, la radiodiffusione, la produzione cinematografica o l'organizzazione, all'interno o all'esterno della comunità artistica. Spesso incorpora molti media diversi in un unico progetto a lungo termine. La maggior parte degli artisti attivisti cerca di combinare azione sociale, teoria sociale e tradizione delle belle arti, in uno spirito di molteplicità e integrazione, piuttosto che di scelte restrittive.
[15] Jan Mukařovský (Písek 1891 - Praga 1975), «tra i fondatori del Circolo linguistico di Praga (1926)», docente di estetica, semiologo, critico letterario e teorico dell'arte cecoslovacco «analizzò il rapporto dell'opera d'arte con il contesto sociale, ponendo le basi di una semiotica delle arti (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936; trad. it. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, 1971)» Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/jan-mukarovsky/> (ultima lettura: 20.12.2025)

d'arte viva oscilla sempre tra lo stato passato e quello futuro della norma: il presente viene avvertito come tensione tra la norma passata e la sua violazione destinata a diventare parte della norma futura[16].

Tenute da conto queste prime considerazioni mi è parso evidente di dover procedere quasi in maniera speculare facendo emergere dalle manifestazioni del passato le indicazioni di Lucy Lippard insieme all'analisi di Mukařovský.

Mimmo Paladino, Senza titolo (cavallo), 2006. Collezione Madre, Napoli[17].



[16]J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 71-72.

[17] «L'opera si basa sulla combinazione di elementi scultorei figurativi (la statua del cavallo e i bassorilievi su questa inseriti) e di elementi architettonici (la struttura in blocchi regolari che ricorda l'opus *quadratum* degli antichi romani), tradotti in forme sintetiche e stilizzate e in un materiale povero ma in sé denso di storia: il tufo delle vie cave etrusche, di catacombe e ipogei d'epoca greco-romana, delle città scavate sulla o nella roccia in Giordania come in Maremma, a Roma come a Napoli. […] l'immagine omerica del Cavallo di Troia si combina con le stilizzazioni funerarie del mondo etrusco.» Vedi: <https://www.madrenapoli.it/collezione/mimmo-paladino-sensa-titolo-cavallo/> (Ultima lettura: 12.10.2025)

1.2. L’Ottocento realista, verista e costumbrista

I punti di tangenza tra l’artivismo odierno e le precedenti espressioni definibili artivistiche sono ritracciabili un po' in tutta Europa a partire da metà Ottocento ed in relazione perlopiù alle vicissitudini sociali, politiche ed economiche. È nota infatti da sempre la capacità degli artisti di rispondere ai problemi del loro tempo creando talvolta opere capaci di far riflettere se non addirittura stimolare nuove prospettive.
Ponendo una data simbolo per l’inizio di questo *excursus* il 1848, in particolar modo segnò in molti Stati — per come allora conformati — un momento di risveglio dei popoli.
I *Moti del ’48*, le conseguenti agitazioni rivoluzionarie e tutte le contraddizioni sociali paradossali che largamente si vennero a creare furono parte dell’ispirazione all’agire per molti artisti. Un po' come accade oggi d'altronde.
La metà dell’Ottocento fu un momento di sparti acque. Ogni aspetto del vivere civile venne in qualche modo interessato e modificato: l’industrializzazione massiva, l’afflusso nelle città di sempre più persone alla ricerca di condizioni di vita migliori, insieme alla necessità di ripensare gli spazi urbani da un lato e lo spopolamento delle campagne dall’altro, il conseguente depauperamento numerico della manodopera che si occupava di coltivare, raccogliere e produrre le derrate alimentari misero in evidenza l’inadeguatezza delle scelte dei governanti, della distribuzione delle risorse e dei mezzi a disposizione, nonostante la tecnica di produzione fosse arrivata a livelli elevati. Tutti eventi che non lasciarono certo indifferenti artisti e letterati. Tant’è che tra questi mutamenti anche l’ambito pittorico non fece eccezione: si assistette ad un abbandono sempre più progressivo del manierismo romantico e controllato in favore di una ricerca del reale e del vero suggerita e consentita probabilmente anche grazie all’avvento di un nuovo *medium*, la fotografia.
La pittura fu finalmente liberata dal ruolo di mezzo unico ed esclusivo per la riproduzione fedele delle immagini; gli stilemi che caratterizzarono le espressioni pittoriche per buona parte del Romanticismo vennero via via sostituiti dagli esiti migliori che il dagherrotipo per primo introdusse a partire dal 1837, riuscendo a restituire, se pur in copie uniche, immagini estremamente nitide che la fotografia avrebbe poi reso perfette e replicabili all’infinito.
Non sembra un caso quindi che a distanza di poco più di un decennio dall’introduzione di questo *medium* nacque in Francia un nuovo movimento pittorico definito realismo; l’intento era di rendere chiara la denuncia alle idealizzazioni raffigurative dell’arte non più rispondenti alla verità e realtà del contemporaneo che Romanticismo e Neoclassicismo, tranne qualche sparuta eccezione, avevano fin a quel momento irrealmente rappresentato.
Motivo cardine per il quale alcuni artisti sentirono il bisogno di mettere plasticamente in luce la durezza senza fronzoli delle condizioni di vita di alcune classi sociali, tanto che l’arte divenne per alcuni di essi vero e proprio strumento per sollecitare sia una presa di coscienza sia, indirettamente, una chiamata al cambiamento.
La paternità del Realismo francese si assegna storicamente a Gustave Courbet il quale viene definito l’iniziatore di questo movimento secondo due fasi: la prima, non ufficiale, fu la presentazione dell’opera *Funerale a Ornans* al Salon del 1851, nella cui occasione lo stesso Courbet definì l’opera come un’allegoria della fine, se non addirittura dell’auspicata morte, del Romanticismo.

La seconda fase invece, che diede a tutti gli effetti spazio ed avvio al movimento, fu nel 1855 in seguito al rifiuto di alcune sue opere da parte della giuria che presiedeva l'Esposizione universale di Parigi di quell'anno.

Per manifestare e corroborare il distacco da quell'ambito accademico e conservatore che il Salon continuava a rappresentare — nonostante i molteplici tentativi di riformarne l'organizzazione —, Courbet grazie al sostegno finanziario dell'amico banchiere e suo principale mecenate Alfred Bruyas decise di erigere appositamente un Padiglione espositivo con ingresso a pagamento. Egli stesso lo inaugurò il 28 giugno 1855, intitolandolo proprio *Pavillon du Réalisme*; i visitatori avrebbero anche potuto leggere nell'introduzione del catalogo a corredo dell'esposizione un testo (scritto e pubblicato dallo stesso pittore insieme all'amico Champfleury) con le linee guida del realismo courbettiano.
Fu così che si iniziarono a porre le basi di una nuova arte attiva in tutti i sensi, a partire dall'audacia con la quale gli artisti rivendicarono spazi e diritti di rappresentazione — a prescindere che venissero loro concessi dalle Accademie, impegnate a preservare una linea artistica tradizionale e gerarchica. Come infatti sottolinea anche Antonello Negri riferendosi al *Pavillon du Réalisme*:

> Era una novità che cambiava la storia dell'arte e apriva alla modernità. Una mostra autogestita da un artista, dunque, accompagnata da una dichiarazione di poetica che prendeva radicalmente le distanze dalle consuetudini accademiche rivendicando la libertà di "inventare" opere basate su una "conoscenza" indipendente ed individuale guardando liberamente agli antichi e ai moderni […] per raccontare la propria epoca in maniera viva, cioè capace di interagire con la realtà: ecco il senso del "realismo" di Courbet, che si avvaleva di diversi modi di procedere nell'ideazione e nella realizzazione di opere[18].

Un'arte, quella realista, nella quale ben presto altri artisti francesi come Honoré Daumier o Jean François Millet — solo per citarne due tra i più noti — si sarebbero presto identificati abiurando le linee rigide e superate che le accademie imponevano. Erano artisti non più capaci di tacere quell'urgenza testimoniale di rappresentare il proprio tempo.
Honoré Daumier ad esempio, con *La Blanchisseuse* — la versione più nota delle tre elaborate è quella del 1863, oggi esposta a Parigi, Musée d'Orsay — è come se suggerisse all'osservatore di porre l'attenzione più sul concetto che sul soggetto raffigurato, ossia le condizioni usuranti di un lavoro come quello della lavandaia; e non fu infatti l'unica icona del mondo dei lavoratori rappresentata.[19]
In Daumier, ma non solo, possiamo notare stilisticamente come la resa dei personaggi rappresentati diventi meno precisa e nessuna tipizzazione dei volti o dei corpi rimandi ad una specificità particolare del soggetto, se non nella monumentalità che alcuni critici hanno definito di richiamo michelangiolesco. Da questo aspetto emerge l'appello a quella libertà — che nel manifesto Courbet rivendicava — nel rifarsi tanto ai modelli antichi quanto a quelli moderni, applicando quella

[18] A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 49-50.
[19] Nel Registro di Daumier è possibile, tra litografie e quadri, individuare quasi cento figure scelte come modello per rappresentare le dure condizioni della classe operaia e dei più poveri a dimostrazione di quanto fosse urgente la necessità di far emergere dall'indifferenza di certe condizioni di vita. Vedi <https://www.daumier.org/collecting/the-daumier-register/> (ultima lettura: 20.12.2025)

speculazione di innovazione e tradizione che anche oggi possiamo riscontrare in tutta l'arte a noi contemporanea.

Honoré Daumier, *La lavandaia*, (1863), olio su tavola, H. 49,0; L. 33,4 cm., Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt.



Continuando sull'analisi spaziale e temporale — utile per intercettare gli elementi analogamente rilevanti per l'interpretazione di un artivismo del passato — va rilevato come il fenomeno del realismo ampiamente inteso però non fosse esclusivamente d'ambito francese. Nell'Ottocento infatti fu un movimento di pensiero largamente diffuso e percepito anche in altri contesti, se pur con esiti, manifestazioni e nomi differenti.

In Italia ad esempio furono principalmente i Macchiaioli — gruppo di artisti formatosi intorno alla frequentazione del Caffè Michelangiolo di Firenze —, insieme agli esponenti della cosiddetta Scuola di Posillipo, a rappresentare quella ricerca del vero e del reale in favore di nuove sperimentazioni.

Parte degli artisti italiani, che partecipavano delle vicissitudini sociali e politiche del tempo, iniziò a percepire la necessità di un realismo rappresentativo, con l'auspicio di combattere quel convenzionalismo accademico non così favorevole alla ricerca del vero che si stava provando a far emergere. Breve inciso: va ricordato che siamo all'interno delle stesse coordinate temporali del verismo letterario, nodo interpretativo che, in generale — ed a prescindere del periodo storico — non può comunque mai intendersi del tutto slegato dagli sviluppi sul fronte artistico.

Analogamente alle scelte letterarie, quindi, la preferenza dei soggetti per le opere d'arte, soprattutto nei Macchiaioli, smise di essere di carattere preminentemente storico.

Adriano Cecioni, *Il Caffè Michelangiolo*, (1867 ca.), acquerello su carta applicato su cartone 53,5x82 cm. [20]



Si favorì una nuova estetica in linea con la rappresentazione del vissuto da presa diretta: un verismo di battaglie risorgimentali, di vita quotidiana, di classi borghesi o classi più umili.
Per dirla con le parole di Alessandro Del Puppo:

> la soluzione passò attraverso il difficile tentativo di conciliare le esigenze del "vero" sia a livello di forma (la verità della percezione visiva, di matrice francese), sia a livello di contenuto (e, cioè, una pittura di cronaca, "democratica", che aderisse al presente anziché impianarsi in obsoleti temi storico-mitologici).[21]

Il verismo pittorico italiano introdotto dai Macchiaioli, con un'attenzione anche all'aspetto scientifico [potremmo dire], mirava a riprodurre con maggiore attenzione le percezioni luministiche dell'occhio umano, motivo per cui si iniziò a prediligere una pittura *en plein air*, optando ad esempio anche per inediti formati di tele allungate che ben si prestavano alle rappresentazioni di orizzonti più vasti e panoramiche grandangolari.
Si pensi all'opera *Bovi al carro* di Giovanni Fattori del 1867, un olio su tela (46 x 108 cm) oggi conservato a Firenze presso la Galleria d'Arte Moderna a Palazzo Pitti, come anche all'opera di Silvestro Lega *I fidanzati*[22], del 1869, sempre olio su tela (35,5 x 79,5 cm) oggi ammirabile presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano, oppure all'opera di

[20] Pur essendo l'opera in collezione privata la gestione dei diritti d'immagine è stata affidata all'Archivio Dini di Firenze. Il caffè Michelangiolo invece oggi ospita la sede del Museo Leonardo da Vinci.
[21] A. Del Puppo, *Arte Italiana. Un percorso in cinquanta opere dal Romanticismo alla video performance*, Roma, Carocci Editore, 2024, p. 43.
[22] Sulla scheda del Sistema Informativo Regionale dei Beni Culturali SIRBeC vengono riportati altri due titoli con i quali talvolta l'opera viene presentata: *I promessi sposi*, *Gli sposini*. Invece, sul sito, si segnala un refuso alla voce *Misure* in cui l'ordine canonico (H x L) risulta invertito fornendo come misure 79.5 cm x 35.5 cm. <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/ST070-00032/> (Ultima lettura: 27.07.2025).

Telemaco Signorini *L'alzaia*, ammirevole olio su tela del 1864 (54 x 173,2 cm), oggi in collezione privata, con una resa quasi fotograficamente a noi contemporanea[23].

Nel complesso, l'analisi delle opere ascrivibili al ventennio 1850 - 1870 permette di osservare come gli esiti di questi innovativi modi di fare pittura sancirono, anche nell'Italia pre e post unitaria, la fine del disegno accademico per come inteso fino a quel momento.

Il sostanziarsi di un artivismo pittorico (*ante litteram*) emerge anzitutto stilisticamente. Infatti, quasi in maniera omogenea, si osserva un abbandono dei colori preminentemente scuri (tipici dei quadri storici) in favore di una scelta più libera e svincolata dalla tradizione. Anche i temi che gli artisti iniziarono a prediligere manifestano, all'occhio contemporaneo, una rinnovata curiosità e attenzione nei confronti delle cose, dei tempi e dei rapporti umani — scelti oltretutto, come soggetto della loro arte, per l'efficace semplicità con la quale restituivano un quotidiano che potesse arrivare empaticamente ad un pubblico più ampio.

Non a caso, la ricerca e la considerazione di un'ampiezza di pubblico per veicolare messaggi in modo capillare, potremmo definirla scelta artivista.

Per l'Italia un esempio visivo, a compendio di alcune delle caratteristiche fin qui brevemente riassunte, mi riporta alla mente la pittura di Gioacchino Toma (1836-1891), esponente della Scuola di Posillipo e considerato da molti un capace rappresentante del verismo, anche attraverso le emozioni e le dinamiche psicologiche dei personaggi, senza ostinazione sulle rappresentazioni degli eventi filologicamente intese.

Gioacchino Toma, *Roma o morte!* (1863) Olio su tela, cm 48,5x38,5[24].



Nelle sue opere credo infatti si possano cogliere alcune tra le novità che il verismo pittorico italiano introdusse. Toma, in linea con i punti salienti di questo nuovo movimento, anzitutto si poneva

[23] A prescindere dai soggetti delle tre opere appena citate, dei macchiaioli ha sempre destato curiosità la forte componente di attivismo politico. Ancora nel 1961 il giornale *La fiera Letteraria* — con un articolo a firma di Giuseppe Sciortino — ne riportava dei cenni in riferimento all'Unità d'Italia tratteggiando il piglio rivoluzionario soprattutto della triade composta da Fattori-Lega-Signorini, non a caso definiti emblematici per il movimento della Macchia dal punto di vista pittorico, sociale ma anche politico vedi <https://www.bibliotecaginobianco.it/flip/FIL/FIL16-2600/6/#zoom=z> (ultima lettura: 16.10.25).

[24] Lecce, Collezione Civica del Comune presso il MUST - Museo storico Città di Lecce.

contro il concetto de *l'art pour l'art* che proprio nel XIX secolo, parallelamente, rifiutava la possibilità che l'arte potesse avere anche scopi didattici o morali, come stava invece avvenendo di fatto nel realismo socialista. Nella sua poetica è intercettabile una chiamata in causa del pittore, e contemporaneamente dell'osservatore, non solo per una contemplazione del bello fine a sé stessa ma anche per un ragionamento più profondo ed articolato su quanto si stesse osservando.
Nell'opera *Roma o morte!* emergono i sentimenti e le speranze vissuti *in primis* dallo stesso artista — che ad un certo punto della sua vita divenne fervente sostenitore garibaldino; altro aspetto dal quale emerge il cambio di paradigma e che vede l'artista non più mero esecutore ma ente attivo del processo rappresentativo.
Per la bellezza e la potenza del messaggio, quest'opera di Toma venne ripresa e riproposta nel 1944 da Renato Guttuso per amplificarne il parallelismo tra la resistenza borbonica e la resistenza antifascista. Negli anni '40 Guttuso divenne un esponente centrale del realismo italiano, impegnato politicamente e socialmente. La ripresa di un tema risorgimentale come "Roma o Morte" nel 1944, durante la guerra, sottolineava la continuità della lotta per la libertà e l'unità nazionale. Usò il "passato" risorgimentale come senso ideologico alla lotta del presente, enfatizzando la continuità storica dei valori di libertà e unità nazionale.
Come si può notare, dal punto di vista coloristico Toma fu degno rappresentante anche delle nuove scoperte luministiche e coloristiche di metà Ottocento, apprezzabili in particolare per il sapiente utilizzo dei grigi; nonostante però le sue scelte tonali lo abbiano reso oggetto di scherno da buona parte dei critici a lui coevi — Il "pittore del grigio" veniva apostrofato — non mancarono i pareri favorevoli. Uno in particolare venne evidenziato in un saggio apparso sulla rivista *Japigia* nel 1931 a firma di Francesco Geraci:

> Una parola giusta sul significato del colore del Toma, è quella del Guardascione [Ezechiele, studente poi pittore e critico d'arte formatosi presso la 'scuola' di Domenico Morelli] il quale è, possiamo affermare, l'unico valoroso pittore critico che sia riuscito ad individuare nel *grigio* la personalità del grande ed infelice Maestro di Galatina. «Il grigio del Toma fu colore e non povertà, come molti vollero far credere: fu colore appunti perché ebbe tutte le bellezze, tutte le significazioni, e tutte le sensibilità degli oggetti espressi […] Il grigio in Toma seppe dare alle forme e alle figure espressione profonda ed una finezza di sentimento, un abbandono, una malinconia da renderli palpitanti e reali. E tutti coloro che per seguire una moda, si son fermati in Toma all'esteriorità del grigio, caddero in errore»[25].

Sempre Geraci pose l'accento anche su quegli aspetti legati alla ricerca, ed alla resa delle emozioni, che Gioacchino Toma (ma non solo ovviamente) si proponeva di rappresentare in questa nuova fase di innovazioni artistiche a tutto tondo:

> Scelse il color grigio come pane pel suo spirito. Ma le sue figure, i suoi ambienti hanno però una luce che è in corrispondenza con l'*intimo* psichico della sua produzione. Il colore prende così un significato, e più che dalla tavolozza egli prese tale colore dalla voce nascosta delle sue creature di tormento e di passione. Così che quelle sue elegie chiaroscurali danno un ritmo di vita, una plastica, una espressione a ciascuna delle sue figure. Il quadro non è perciò scialbo, l'azione non si nasconde, né si perde, perché ha il suo colore preciso, inserito negli spiriti e nelle cose mirabilmente fuso con tutto

[25] F. Geraci, *Gioacchino Toma*, «Iapigia» II (1931), p. 198, pp. 192-200.

> quello che circola e che agisce. Un'armonia pittorica che è difficile ottenere con una rara semplicità di tecnica.

Mi è parso utile proporre queste brevi citazioni perché sono rilevanti testimonianze — quasi di prima mano per tangenza temporale — di come la pittura del verismo italiano, esemplificata con un'opera di Toma a mo' di *pars pro toto*, venisse intesa dalla critica.
Nella ricerca dei punti di tangenza tra l'artivismo *ante litteram* e quello contemporaneo è emerso chiaramente quanto le novità pittoriche e le innovazioni teoriche si sviluppassero altrettanto parallelamente a quelle di tipo sociale, storico e politico. Esattamente come accade oggi.

Avviandoci verso la conclusione dell'itinerario ottocentesco, analogo ma differente appare il contesto spagnolo che ebbe tra i suoi maggiori rappresentanti Joaquín Sorolla, pittore del realismo a vocazione sociale.
Vittorio Pica, noto critico d'arte italiano, scrisse sulla rivista *Emporium* — della quale nel 1900 divenne direttore editoriale — che Sorolla, conosciuto per la prima volta grazie ad un'opera esposta nella sezione spagnola alla Biennale di Venezia del 1895, lo colpì particolarmente, tanto da sembrargli il più meritevole di nota rispetto alle altre opere esposte in rappresentanza della pittura iberica.

> Fu per me una sorpresa oltremodo gradita e confortante, perché mi rivelò che in Ispagna incominciava alfine a farsi strada un giovanile coraggioso movimento di ribellione contro i vieti convenzionalismi ed i destri giuochi di virtuosità cromatica, che avevano ridotto a così mal partito la pittura iberica. […] la semplice e piccola scena di spiaggia al sole ritratta dal suo pennello, […] stava là a dimostrare quanto più d'ogni ingegnosa formola accademica, d'ogni erudita applicazione della tecnica dei vecchi maestri e d'ogni sapiente ricetta di tavolozza valga lo studio ingenuo ed appassionato della realtà. […] Molte altre tele ho visto […] del Sorolla […] e la mia stima e la mia ammirazione per l'arte sua si sono sempre rafforzate, giacché in ognuna di esse ho ritrovato, spesso con maggior vigoria di fattura […] la freschezza d'impressione e l'ingegnosa notazione della folgorante luce solare […][26].

Quello che Sorolla stava rappresentando riguardava la parte più pura del verismo spagnolo, genericamente poi definito Costumbrismo ossia quella corrente artistica che si rifaceva da un lato

> ad una 'imagen de España' densamente nera, sporca, miseranda e stracciona, grottesca, espressionistica di un realismo perfino caricaturale e denunciativo dei mali della società che discende da Goya e dai suoi epigoni quali Eugenio Lucas Velázquez (1817 – 1870) e José Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) […] dall'altro prende corpo e trionfa decisamente […] una visione dolce, accattivante sul piano del cromatismo e della luce, del genere popolare tradotto in scenette che spiegavano, nel dettaglio, gli usi e i costumi degli spagnoli nella loro quotidianità[…] Per la pittura […] due versioni della Spagna convivevano ed erano complementari […][27].

Anche in Spagna, quindi, gli artisti si fecero rappresentanti diretti di molteplici denunce.

---

[26] V. Pica, *Artisti contemporanei: Joaquín Sorolla Y Bastida*, p. 404, «EMPORIUM» Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura scienze e varietà, XX (1904), n.120 pp. 403-477.
[27] M. Lorandi, *Dalla tradizione alla tradizione. Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Anglada e la pittura della reiberizzazione in Spagna 1874-1945*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2000, pp. 72-73.

Un dipinto in particolare mi è parso paradigmatico in relazione all'argomento dell'artivismo per almeno tre aspetti.

Joaquín Sorolla, *¡Aún dicen que el pescado es caro!* (1894). Olio su tela, 151,5 x 204 cm. Museo Nazionale del Prado, Madrid.



Primo aspetto: potremmo definirlo antesignano della multimedialità per come teorizzata a partire dagli anni ottanta del Novecento, ossia compresenza di più *media* nella rappresentazione di un messaggio: aspetto del quale oggi l'artivismo si serve diffusamente. Il titolo stesso dell'opera trae spunto e si sviluppa a partire da una delle frasi di chiusura di un romanzo, *Fiore di Maggio*[28] di Vicente Blasco Ibáñez, in cui è narrata la storia di un pescatore che si è ferito durante una battuta di pesca, creando quell'intersezionalità di linguaggi che amplificano e corroborano il messaggio finale.

Il secondo aspetto, comunque ricollegabile al primo, concerne la denuncia al contesto economico ed alla messa in luce della pericolosità e precarietà alle quali erano soggetti i lavoratori di alcuni mestieri.

Terzo aspetto riguarda l'auspicata sensibilizzazione e presa di coscienza dello *status quo* veicolata per mezzo di messaggi visivi che, sicuramente, lo spettatore contemporaneo poteva comprendere ed identificare con i propri valori.

[28] Vicente Blasco Ibáñez era anche grande amico del pittore. In chiusura del romanzo *Flor de Mayo* si può leggere un'affermazione che ispirerà Sorolla nella rappresentazione delle crude e difficili condizioni dei pescatori dopo che uno di essi durante una battuta di pesca perse la vita: *«¡Que viniesen allí todas las zorras que regateaban al comprar en la Pescadería! ¿Aún les parecía caro el pescado?... ¡A duro debía costar la libra!»*/ Che venissero lì tutte le furbe (sarebbe puttane) che contrattavano quando facevano la spesa in pescheria! Il pesce vi sembrava ancora caro? Doveva costare un *duro* al chilo! Trad. di chi scrive.

Proprio come in una a noi contemporanea strategia di *visual content marketing*[29] troviamo infatti il richiamo al cibo, necessità da tutti condivisibile e resa possibile solo grazie al lavoro dei pescatori; il rimando alla tradizione religiosa e devozionale, che nel caso del giovane pescatore ferito è rappresentata dall'amuleto al collo, probabilmente raffigurante la *Virgen del Carmen*[30]; e c'è un riferimento suggestivo alla tradizione raffigurativa di matrice rinascimentale da molti nell'ottocento ancora conosciuta e che, come suggerito nella descrizione del dipinto che ne fa il Museo del Prado, ha un' impostazione scenica delle figure da pietà laica.

Ancora una volta, tra le coordinate di questi nuovi modi di fare pittura possiamo riconoscere la libertà degli autori d'opere d'arte di rifarsi alla tradizione — se pur rielaborandola in chiave moderna.

Proprio come prescritto da Courbet nel suo manifesto del Realismo. Difatti, a parte le scelte materiche e pittoriche che potevano essere più marcatamente frutto di ispirazioni e disponibilità territoriali, va tenuto da conto che gli artisti erano soliti viaggiare, mescolando inevitabilmente con le proprie istanze pittoriche quelle di altri contesti, anche storici.

Sorolla stesso, come ricostruisce Lorandi, tra il 1855 ed il 1889, si spostò spesse volte per le capitali artistiche europee, entrando quindi in contatto con le diverse istanze stilistiche dei luoghi visitati; conobbe Domenico Morelli (che fu maestro anche del Guardascione sopra citato), forse proprio a Parigi durante l'Esposizione Universale del 1855, lo stesso anno in cui Courbet allestì il suo *Pavillon du Réalisme*.

Non è affatto da escludere che Sorolla, una volta raggiunta l'Italia, abbia addirittura incontrato Gioacchino Toma, il quale sempre nel 1855 si trasferì a Napoli, dove frequentò il Reale Istituto di Belle Arti e assimilò anch'egli la poetica e lo stile morelliani, facendo tesoro, come del resto il collega spagnolo, di quel particolare luminismo che, in forme diverse, sarebbe diventato per entrambi una cifra stilistica.

La storia compositiva delle opere proposte testimonia, sotto diversi aspetti, il fervore sociale ed anche la consapevolezza degli artisti di quanto l'arte figurativa potesse fare da eco ai messaggi di dissenso che si aveva urgenza di veicolare.

In questi esempi di realismo pittorico traspare l'attenzione alla realtà del proprio tempo e del proprio territorio, suggerendo oltretutto, all'osservatore odierno, la presenza di un noi corale piuttosto che di un io sterilmente autocelebrativo o del soggetto o del pittore.

La partecipazione politica di alcuni artisti, unita alla volontà di rinnovare l'arte per renderla più aderente alla vita, sono elementi che si possono ricollegare in senso stretto ad un tipo di artivismo che oggi prova a riemergere, il quale agisce anche come dispositivo di visibilità collettiva. Tra i suoi obiettivi infatti risulta esserci anche la rivendicazione di uno spazio per le istanze meno rappresentate, rendendo la pratica estetica uno strumento di riappropriazione narrativa per tutte quelle soggettività rese invisibili dai processi di narrazione egemone.

[29] È una strategia di *digital marketing* che si basa sulla creazione e condivisione di contenuti visuali, in grado di conquistare l'attenzione degli utenti al primo sguardo. I tre auspicabili principi affinché la strategia sia vincente sono: attenzione e interesse dell'utente, impatto empatico, comprensione immediata e universale del messaggio.

[30] Beata Vergine Maria del Monte Carmelo — protettrice del pescato e dei pescatori venerata fin dal medioevo dalle popolazioni costiere iberiche.

1.3. Il Novecento avanguardista e neo-avanguardista

Con l'inizio del XX secolo si assistette a nuove agitazioni storiche e sociali che, indirettamente, promossero nel mondo dell'arte alcune tra le più note avanguardie ricollegabili *tout court* al concetto di artivismo.

Nel primo decennio novecentesco, ed in concomitanza con l'avvento dei *Fauves* a Parigi, in occasione del *Salon d'Automne* nel 1905[31], apparve sulla scena artistica tedesca *Die Brücke* (Il Ponte), un gruppo di studenti, formatosi presso la facoltà di Architettura di Dresda con l'obiettivo di fare da ponte tra l'artista ed il mondo, e tra l'accademismo ottocentesco ed un espressionismo più moderno ed efficace.

Questa associazione di artisti, costituitasi per volere di Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff ed Erich Heckel, non elaborò mai un vero e proprio manifesto, come invece accadde per altri Movimenti. Per certi aspetti, le basi programmatiche sulle quali si sarebbero dovuti sviluppare i presupposti del gruppo non furono mai del tutto chiare; dato certo fu che «il terreno comune d'intesa era soprattutto l'impulso a distruggere le vecchie regole e a realizzare la spontaneità dell'ispirazione, proprio come i *fauves*, ognuno attraverso il proprio temperamento.[32]».

Gli esponenti del gruppo erano accomunati da un forte dissenso nei confronti degli autoritarismi, delle ingiustizie sociali, della mentalità borghese orientata solo dal bieco profitto a discapito del rispetto per le più elementari esigenze di dignità dell'essere umano.

Come desumibile da alcuni degli scritti di Ernst Ludwig Kirchner, uno dei massimi esponenti del movimento e capo del gruppo, tra le intenzioni c'era sicuramente «la distruzione di ogni canone che potesse essere d'impaccio al fluido manifestarsi dell'ispirazione immediata. È uno dei caposaldi della poetica dell'Espressionismo; l'insofferenza di una legge, di una disciplina e invece l'obbedienza alle pressioni emotive del proprio essere.[33]». Ritroviamo quindi, anche nel nuovo secolo quindi sentimenti d'inquietudine, rifiuto e denuncia del percepito stato delle cose.

Il cambio di paradigma però consistette proprio in una scelta formale opposta alle rappresentazioni ottocentesche. Avendo quest'ultime già indagato la cruda realtà oggettiva, come da molti percepita, si optò per una esteriorizzazione dei turbamenti soggettivi, ma comunque collettivi, derivanti da un profondo disagio nei confronti della società industriale, della conseguente alienazione che determinati ritmi produttivi imponevano e della guerra imminente.

Per rendere chiaro lo *shock* percettivo del vissuto, nell'elaborazione delle opere gli espressionisti tedeschi, oltre ad avvalersi del recupero della xilografia di düreriana tradizione come supporto espressivo (in quanto maggiormente aderente alle esigenze estetiche di spigolosità ed acutezza delle linee), scelsero anche di utilizzare colori forti e contorni marcati, con personaggi comuni presi come soggetto dalla realtà quotidiana del marciapiede — che nello specifico ben si prestavano alla denuncia del falso conservatorismo. Gli esponenti de *Die Brücke* utilizzarono lo spazio della tela non tanto per descrivere il mondo, ma per forzarlo a cambiare, avvalendosi del tormento e

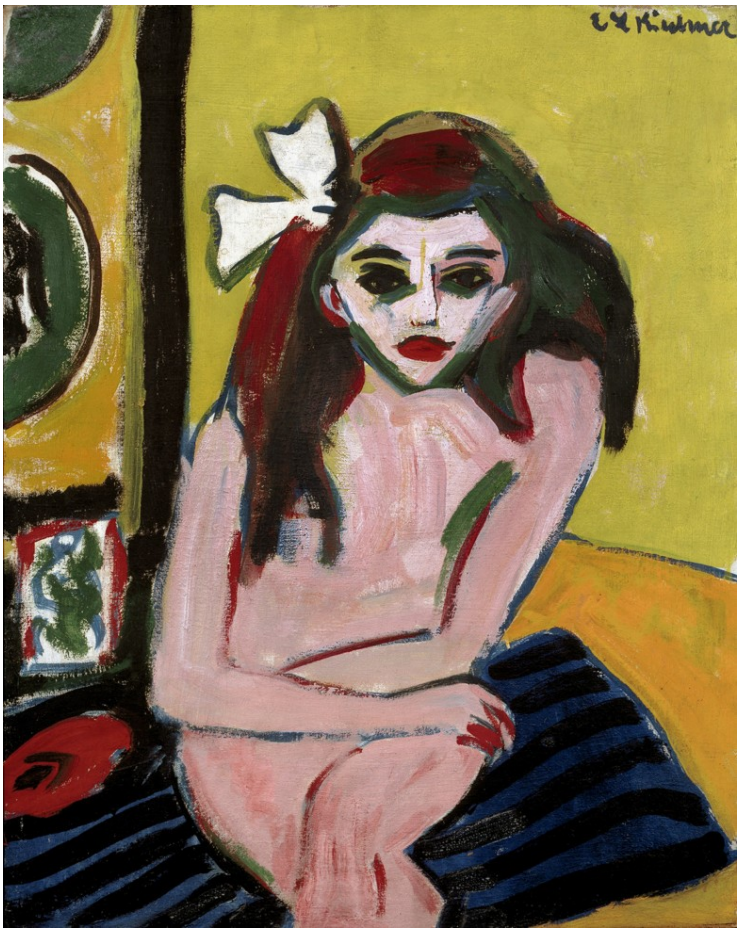
[31] L'attività e le sperimentazioni dei *Fauves* iniziarono circa una decina d'anni prima ma fu una recensione del critico d'arte Louis Vauxcelles a definirne il nome sancendone il battesimo da parte della critica dopo averne visto le opere al Salon d'Automne nel 1905.

[32] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli Editore, 2001, p. 93.

[33] *Ivi*, p. 94.

dell'interiorità quasi come fossero strumenti di denuncia. Proprio come avvenne similmente anche per il Rinascimento nordico ed espressionista proposto da Matthias Grünewald il quale, per parlare alla sofferenza dell'umanità, aveva scelto come oggetto delle sue opere il dolore sacro, senza però seguire le linee stilistiche classiciste e manieriste a lui contemporanee.
La tradizione pittorica dalla quale gli esponenti del gruppo presero ispirazione chiamò in causa, oltre ai pittori rinascimentali, artisti come James Ensor[34], Edvard Munch, Vincent van Gogh o Paul Gauguin, che prima di loro si erano concessi importanti libertà espressive, utilizzando il colore come elemento principale per proporre, in maniera nuova, la carica emotiva di un'opera. Rapidi esempi di questo acceso colorismo, e di quanto sin qui brevemente riassunto, sono apprezzabili con *Marzella* (1909) di Kirchner, o *Uomo da giovane/Autoritratto* (1906) di Erich Heckel di chiara ispirazione vangoghiana, o ancora *Ragazza al bagno* (1912) di Karl Schmidt-Rottluff ammirabile a Berlino nel Brücke-Museum, il quale conserva numerose opere del movimento.

Ernst Ludwig Kirchner, *Marzella* (1909–1910), olio su tela (76x60 cm) Moderna Museet, Stoccolma[35].



[34] Di James Ensor degna di nota, data l'attinenza della trattazione, l'efficace opera *L'Entrée du Christ à Bruxelles* la quale potrebbe inserirsi a pieno titolo in un'opera artivista. Quando l'opera fu proposta al gruppo de *Les XX* di cui Ensor faceva parte venne rifiutata perché ritenuta blasfema. La denuncia sottesa era chiara: la società veniva percepita come debole, composta da persone fragili, prive di personalità e facilmente indottrinabili con una spasmodica volontà di apparire. Nell'opera Ensor inerisce anche caricature grottesche di alcuni politici che insieme alla chiassosa folla ed alla banda comunicano il corto circuito della scena quasi surreale tra fede, misticismo e provocazione.
[35] Foto tratta dal sito del Moderna Museet: <https://www.modernamuseet.se/malmo/en/event/suggestiveness-can-make-one-crazy-ernst-ludwig-kirchners-images-of-marzella/> (Ultima lettura 12.10.2025)

Va ricordato che le «pressioni emotive del proprio essere» richiamate da Kirchner, insieme alle innovazioni stilistiche e coloristiche del Movimento, sono oggi ammirabili solo grazie ad opere quasi miracolosamente sopravvissute alla campagna denigratoria promossa da Hitler insieme ad altri esponenti politici a lui vicini.
A partire dal 1936 ebbe inizio una vera e propria propaganda contro l'arte definita degenerata. Obiettivo del nuovo canone artistico: eliminare dalla coscienza del pubblico ogni evocazione dell'angoscia dell'uomo, della sventura e del dolore e di tutto ciò che era considerato brutto — o dai nazisti percepito tale.
Come infatti ricorda ironicamente ed efficacemente Richard Grunberger nel dicembre del 1937, «l'autonominato *Praeceptor Germaniae* in materia d'arte Adolf Hitler» in occasione del discorso inaugurale della *Casa dell'arte tedesca* a Monaco proibì espressamente ai pittori l'uso di colori differenti rispetto a quelli definibili normalmente percepiti dall'occhio umano (cfr. Grunberger, 1971). Purtroppo l'auspicata sconfitta estetica della bruttezza in favore di una presunta nuova bellezza si avvalse anche dell'eliminazione fisica di molte opere.
Sempre Grunberger sottolinea come in realtà furono sufficienti la mostra d'arte sponsorizzata dal governo che si tenne a Monaco e quella sull'arte degenerata dell'estate del 1937 a segnare il culmine del processo di distruzione e ricostruzione dell'arte durante il regime. I quattro membri del tribunale incaricato di questa epurazione stilistica — Ziegler, Schweitzer-Mjólnir, il conte Baudissin e Wolf Willrich

> visitarono gallerie e musei in tutto il Reich e ordinarono la rimozione di dipinti, disegni e sculture che consideravano "degenerati". Ziegler era il Torquemada estetico del Terzo Reich.[…] I danni causati da questi quattro cavalieri dell'Apocalisse ai tesori artistici della Germania sono stati stimati in oltre 16.000 dipinti, disegni, incisioni e sculture: 1.000 opere di Nolde, 700 di Haeckel, 600 di Schmidt-Rottluff e altrettante di Kirchner, 500 di Beckmann, 400 di Kokoschka, da 300 a 400 di Hofer, Pechstein, Barlach, Feininger e Otto Müller […] da 200 a 300 di Dix, Grosz e Corinth […] e 100 di Lehmbrück, oltre a quantità molto minori di opere di Cézanne, Picasso, Matisse, Gauguin, Van Gogh, Braque, Pissarro, Dufy, de Chirico ed Ernst. Di questo totale, 4.000 pezzi furono bruciati nel cortile della caserma dei pompieri di Berlino nel 1939. Oltre a bruciare le tele, il regime le utilizzò per alimentare il fuoco del filisteismo[36].

L'approccio distruttivo che ebbe il mondo della politica nei confronti di queste opere fu senza dubbio sproporzionato. Non va però escluso che il potere trasformativo dell'arte, all'epoca, potesse essere realmente percepito come efficace e pericoloso, tanto da temerne gli esiti ed altrettanto da giustificarne la sperata eliminazione dal panorama culturale.
Il mondo dell'arte, dal canto suo, non era forse ancora del tutto consapevole di quanto le forme dell'immaginario potessero attivare, davvero, dei cambiamenti concreti, e collettivizzabili, nel tessuto sociale, e come visto anche politico.

[36] R. Grunberger, *Historia social del tercer reich*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1971- Ediciones Destino, Barcellona, Traducción: Ester Donato, 1974, pp. 446,447. [Trad. mia] Vedi <https://archive.org/details/historia-social-del-tercer-reich-richard-per-1971/page/n3/mode/1up> (ultima lettura: 16.10.25).

Il gruppo si sciolse nel 1913 e i fatti, che videro inquisite opere ed artisti a distanza di ben ventisei anni, testimoniano la potenza delle manifestazioni dell'arte, quando sappiano essere agenti al servizio a servizio della trasformazione.
Oggi, in Occidente, ed almeno in alcune manifestazioni artiviste, si è fatto tesoro del passato espressionista tedesco, traendo come lezione fondamentale l'inefficacia che la mancanza di dialogo tra ambiti, come visto, porta solo ad un annullamento reciproco ed estremo degli ambiti d'azione.
Per quanto comunque abbia avuto durata breve, il movimento non mancò affatto di sollecitare nuove poetiche, anche coeve, talvolta in contrapposizione come nel caso di *Der Blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro), fondato da Vasilij Vasil'evič Kandinskij nel 1911, movimento che può definirsi il secondo snodo cruciale dell'espressionismo tedesco provvisto di un nucleo artivista.
Ricorrendo ad alcune delle ricerche di Mario De Micheli, che sulle avanguardie novecentesche ha approfonditamente argomentato, va rilevato che gli appartenenti al gruppo

> con i militanti della *Brücke* avevano parecchie posizioni in comune, ma erano piuttosto posizioni di negazione: contro l'impressionismo, contro il positivismo, contro la società del loro tempo. Essi […] tendevano ad una purificazione degli istinti anziché al loro scatenamento sulla tela; non cercavano un contatto fisiologico col primordiale, quanto piuttosto un modo di cogliere l'essenza spirituale della realtà. Questo gruppo ha dunque un orientamento spiccatamente speculativo, non manifesta atteggiamenti barbarici, ma raffinati, quasi aristocratici. Nella formula "Parlare del recondito attraverso il recondito" è già condensato tutto il pensiero estetico di Kandinskij.[37]

Questo è il *sentiment* scaturito in quel contesto, che portò poi, gruppi e collettivi, a produrre determinate opere d'ingegno artistico.
Proseguendo nella ricerca è emerso come anche l'espressionismo austriaco — che vide tra i maggiori rappresentanti Egon Schiele e Oskar Kokoschka — fosse incentrato sulla ricerca delle emozioni, ed il soggettivismo divenne il faro capace di orientare la difficile traversata nelle acque agitate della realtà storica ed oggettiva a loro contemporanea.
A differenza di quello tedesco, però, sembrò avere un'attenzione maggiore per il segno più che per il colore. Anche le tematiche dei soggetti trattati, come nel caso di Schiele, apportarono vere e proprie innovazioni.

[37] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, pp. 100-101.

Egon Schiele, *Carezza* (1912). Olio su tela, 70 x 80,5 cm. Leopold Museum, Vienna[38].



Rappresentarono ad esempio, con intenzione trasgressiva, anche temi di natura erotica, che all'epoca vennero percepiti e definiti da molti immorali ed osceni. Nonostante le forti resistenze della morale tradizionale dell'epoca, occorre considerare che le indagini psicoanalitiche sull'io profondo e sul lato represso dell'essere umano vennero in quegli anni quasi parallelamente diffuse da Carl Gustav Jung e da Sigmund Freud.

Schiele, come molti altri artisti, ne fu condizionato ed affascinato tanto da rendere evidente l'influenza che questi aspetti psicoanalitici e dell'inconscio, divenuti ormai materia scientifica, ebbero sulla sua poetica.

Stilisticamente l'espressionismo austriaco si caratterizzò anche per le deformazioni delle figure rappresentate — tormentate e spesso grottesche — che insieme ai colori comunque accesi e violenti configuravano una critica diretta e potente alle storture ed ai soprusi messi in atto dal mondo borghese e politico. La denuncia che si provava a far emergere attraverso lo strumento figurativo era, anche in questo caso, principalmente collegata alla crisi esistenziale, sociale e morale come percepita dagli artisti.

Egon Schiele, con *Carezza*, è come se avesse voluto incarnare, letteralmente, lo smascheramento delle pulsioni dell'essere umano capaci di superare ogni convenzionalismo, persino nelle fila di chi dovrebbe rappresentare, almeno secondo la prassi, purezza ed incorruttibilità di spirito.

[38] Oggi l'opera è intitolata preferenzialmente *Carezza* anche se il titolo maggiormente conosciuto, e presentato dallo stesso autore nell'anno di produzione, era *Il cardinale e la suora*. Il quadro è conservato presso il Leopold Museum di Vienna ed è attualmente in esposizione. Vedi <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/529-caress-cardinal-and-nun/> (Ultima lettura: 10.07.2025).

Gli artisti delle avanguardie iniziarono, attraverso le opere, ma soprattutto, per converso, attraverso le critiche a quest'ultime, ad acquisire sempre più consapevolezza della loro posizione di *outsiders* nel maneggiare il *medium* pittorico, ed in generale artistico, come arma d'informazione, dissenso e scherno nei confronti delle palesi contraddizioni che la società imbastiva.
Kokoschka, ad esempio, altra pietra miliare dell'espressionismo austriaco, lo aveva ben compreso e, carico di quel vissuto e di quel coraggio che probabilmente si acquisisce solo dopo due guerre mondiali, in un discorso del 1952 riassunse un po' il senso di quello che oggi è artivismo e che le avanguardie — seppur senza la consapevolezza che permea il concetto odierno — portarono avanti:

> la società proletaria del giorno d'oggi ha bisogno soprattutto di riflessione, affinché non succeda che ogni individuo dalla sua superbia intellettuale si reputi chiamato a un'opera di distruzione, sicuro che la tegola fatale possa colpire solo il cranio del vicino. Se non una sveglia coscienza sociale, almeno un'intelligente riflessione dovrebbe suggerire all'artista che un linguaggio artistico non comunicabile perde ogni significato se non trasmette come messaggio dall'io al tu l'esperienza che la nostra umanità rinnova senza sosta. L'esperienza è ciò che da membri di un gregge ci fa veramente uomini. Altrettanto priva è l'esistenza dell'esteta chiuso nella propria torre d'avorio. La sua è un'esistenza inutile ed antisociale come svolgentesi in un rifugio blindato o sottoterra. Non possiamo infine dimenticare che il mondo non esiste per uno solo e non si muove solo per noi[39].

Grazie al Dadaismo poi, altra avanguardia emersa in risposta alla percepita assurdità della Prima Guerra Mondiale, si affermò il rifiuto per ogni logica e convenzione sia artistica che sociale. Se l'espressionismo chiamava a sé la potenza dell'arte come strumento e mezzo di sensibilizzazione, il dadaismo ne rifiutò radicalmente i valori.
Attraverso performance irriverenti, collage dissacranti, poesie sonore, il movimento Dada si proponeva di denunciare la follia del conflitto, la corruzione politica e l'allontanamento dai valori — anche e soprattutto estetici — percepiti come tradizionali ed immutabili.
L'arte Dada, attraverso le sue proposizioni, manifestava un vero e dichiarato atto di sabotaggio culturale, anche nei confronti delle concomitanti produzioni artistiche, — il cubismo, l'astrattismo, il futurismo.
Le linee programmatiche dadaiste, formatesi attorno alle frequentazioni del *Cabaret Voltaire* di Zurigo nell'estate del 1916, ben presto si diffusero a livello internazionale.
Gli elementi fortemente artivisti sono individuabili nella negazione quasi totale dello stato delle cose, nella provocazione, nella distruzione delle norme artistiche e sociali come diretto atto politico contro tutto quello che la Guerra e il sistema avevano detonato nella coscienza civile.
Del movimento Dada, non a caso, è stato rilevato spesso il suo carattere radicale, indubbiamente scaturito da sentimenti di straniamento e dissociazione rispetto a una realtà oppressiva. Tutto ciò che poteva risultare "– anti" in qualche maniera poteva dirsi anche Dada, rappresentando una sorta

[39] De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, p. 133.

di «desiderio acuto di trasformare in azione la poesia […] il tentativo più esasperato di saldare la frattura tra arte e vita.[40]».

In Russia invece, negli anni a cavallo tra il 1910 ed il 1920 furono principalmente Costruttivismo e Suprematismo a segnare quella svolta artivista per come da me ricercata e proposta in questo capitolo.
Questi due movimenti artistici sovietici, pur con finalità estetiche e programmatiche diverse, furono profondamente legati alla Rivoluzione d'Ottobre e dunque intrinsecamente legati a quell'ardore politico già emerso nei Macchiaioli.
In generale però, va rilevato come l'approccio rivoluzionario permeasse ogni aspetto, come riassume Mario De Micheli:

> È importante sottolineare questo fatto, perché il processo di elaborazione della cultura e dell'arte […] ha i suoi inizi in queste circostanze agitate, cariche di potenza, ma anche contraddittorie. […] Insieme con scrittori e artisti di formazione realistica, sviluppatisi sulla linea della tradizione dell'Ottocento russo, si trovavano dunque artisti e scrittori provenienti da ogni sorta di indirizzi formalistici e d'avanguardia, uomini nutriti di inquietudini, di esasperazioni, di angosce e tuttavia anche di una fiducia nuova: uomini che nel fuoco della rivoluzione vedevano la distruzione di un passato odiato e la possibilità di mutare l'esistenza, di trovare un punto d'appoggio al loro avvenire[41].

Il Costruttivismo in particolare, la cui paternità si deve a Vladimir Tatlin (1885-1953), si orientò verso un'arte che potesse essere utile, pensata cioè per un inserimento pratico nella società, motivo per il quale si pensò di poterla e doverla applicare: all'architettura, alla grafica, a quell'ambito che dal *Bauhaus* in poi conosciamo col nome di design industriale, ed alla propaganda. Il fine era quello di poter servire il più capillarmente possibile il popolo e la rivoluzione, contribuendo con ciò anche alla costruzione della nuova società comunista.
La quota artivista del movimento traspare dalla volontà di mettere l'arte a servizio dell'utilità pubblica, come anche dalla capacità di saper fare rete a vantaggio di uno scopo percepito comune.

Quanto al Suprematismo invece, teorizzato dal pittore russo Kazimir Severinovič Malevič (1878-1935) dopo aver assorbito le innovazioni cubiste e futuriste, va considerato come l'ambizione non fosse certo quella di servire la società; egli, infatti, in totale contrapposizione con le linee programmatiche del costruttivismo «si rifiutava di ammettere che i contenuti della vita potessero diventare i contenuti dell'arte.[42]».
Il suo obiettivo era piuttosto di liberare l'arte dai vincoli e dalle committenze di cui essa aveva vissuto nel passato. L'artivismo di Malevič si propose il compito rivoluzionario di azzerare il passato per ricostruire la sensibilità umana su basi totalmente nuove.

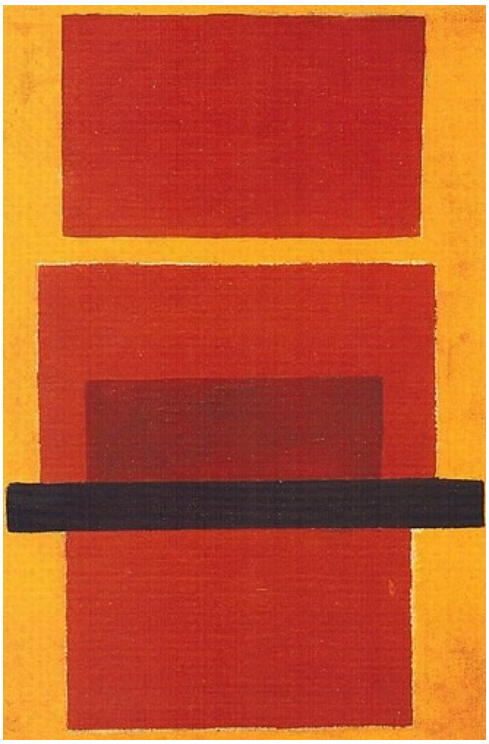
> Secondo Malevič l'arte del passato vive ancora oggi non per ciò che ha rappresentato — scene mitologiche, gesta di eroi, immagini sacre — ma per una virtù a-temporale che supera la contingenza e lo scopo pratico di quelle rappresentazioni. […] Tale misteriosa virtù […] è la pura sensibilità plastica.

[40] *Ivi*, p. 157.
[41] *Ivi*, p. 273.
[42] *Ivi*, p. 276.

…] Di qui il senso del suo *suprematismo* […] supremazia assoluta di questa sensibilità pura nelle arti figurative[43].

Come evidenzia anche Groys, l'arte suprematista però, a differenza di quella costruttivista, ebbe un carattere rivoluzionario non canonicamente inteso, cioè diverso dall'obiettivo di «mobilitare le masse […], aiutando quindi a cambiare il mondo[44]».
Per Groys «Malevič […] mostra […] cosa significhi essere un artista rivoluzionario: significa prendere parte al flusso materiale universale che distrugge tutte le coordinate temporali, politiche ed estetiche[45]».

Ol'ga Vladimirovna Rozanova, *Non-Objective Composition* (1917). Olio su tela 62.5 x 40.5 cm. Museo di Stato Russo, Palazzo Michajlovskij, San Pietroburgo.



Riflettendo così sul concetto di a-temporalità ad esempio, mi son tornate alla mente alcune opere. Una tra tutte è di Ol'ga Vladimirovna Rozanova (1886-1918)[46], facente parte anche lei, per qualche tempo, del gruppo dei suprematisti.

[43] *Ivi*, p. 270-271.
[44] B. Groys, *In the flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Ediz. Integrale (trad. a cura di Giada Baggi). Milano, Postmedia Books, 2018, p. 60.
[45] *Ivi*, p. 70.
[46] Il contributo teorico più originale di Rozanova consistette nella formulazione della *tsvetopis* (traducibile come "scrittura di colore" o "pittura cromatica"). Tra il 1916 e il 1917, l'artista si distanziò dalle rigide campiture piatte di Malevič per esplorare quello che definiva "colore trasfigurato". Questa teoria suggeriva che il colore non doveva essere prigioniero della forma bensì possedere una propria energia vibrante, capace di attivare la superficie del quadro in modo dinamico e quasi spirituale. Questo approccio rifletteva indubbiamente anche l'influenza delle teorie di Wassily Kandinsky riguardo al contenuto emotivo e spirituale dell'arte astratta, ma Rozanova le declinava in una forma più strutturata e meno lirica, mantenendo sempre un legame con la fisicità del piano pittorico. Per l'artista, la trasfigurazione del colore era un atto rivoluzionario: forse un modo per preparare la percezione umana alla trasformazione radicale del mondo che stava avvenendo con la Rivoluzione d'Ottobre. La sua capacità di sfidare

Il quadro qui riproposto credo rappresenti più di altri quella distruzione delle coordinate legate al tempo, alla politica e all'estetica, a cui faceva riferimento Malevič, in favore di una trascendenza capace di andare oltre ogni tipo di convenzione stilistica canonicamente intesa.
La a-temporalità manifesta anche nell'attitudine di rinnovare, in ogni nuovo osservatore contemporaneo, sentimenti di ammirazione, estasi o rapimento dello sguardo; d'altronde le coordinate compositive dell'opera si rifanno a forme e colori in ogni epoca universalmente noti.
Non mi è parso un caso, infatti, che ben quarant'anni dopo il capolavoro della Rozanova, un altro astrattista di spicco come Mark Rothko (1903-1970) sia stato capace, con composizioni simili — si pensi a *Orange and Tan*, 1954 — di attrarre far appassionare un nuovo pubblico, orientando prevalentemente la ricerca stilistica sull'intensità dei colori divenuti oggetto principale per lo sviluppo delle tele.
In tal senso il suprematismo può davvero dirsi unico movimento capace di permanere oltre le mode estetiche, oltre il tempo ed oltre la politica, proprio come Malevič enunciava nel suo Manifesto.
La non oggettività, come punto di partenza per lo sviluppo di un'opera, permette effettivamente all'arte un'emancipazione ed una inconfutabile traversata trans-temporale.
Letta attraverso questi elementi, la componente attivista del Suprematismo sarebbe quasi da intendersi come aspetto programmatico per l'artivismo odierno.
Pensando all'atemporalità come fosse uno spazio, si può notare come al suo interno si perpetuino le necessità del mondo e dell'uomo, che solo l'arte è in grado di accogliere e restituire.
Proseguendo l'*excursus* temporale, tra gli anni '20 e '50 del Novecento, dal movimento Dada germinò una nuova corrente artistica che già dal nome manifestava le proprie rivendicazioni ed attenzioni: il Surrealismo[47].
Una delle primissime esposizioni di arte surrealista - come ricorda Antonello Negri[48] - avvenne nel 1924 presso la *Galerie Simon* a Parigi, per volere di André Masson ed in concomitanza alla pubblicazione del Primo manifesto surrealista di Andrè Breton.
Tra i primi aderenti al movimento vi furono Henri Matisse, André Derain, Pablo Picasso, Georges Braque, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Man Ray, Max Ernst, Joan Mirò.
Gli artisti appartenenti al Movimento, capitanati da André Breton (1896-1966), pur concentrandosi sull'esplorazione dell'inconscio e del sogno, ebbero anche una forte ambizione, positiva e ottimistica, al contrario dei dadaisti, i quali affidavano alla rivoluzione in generale, ed al rifiuto di ogni fattore in particolare, un potere distruttivo e nichilista. Invece, nel Surrealismo la scia positiva della forte "ambizione trasformativa" fece il paio con l'impegno politico di molti degli esponenti rendendo il Movimento uno tra i più organizzati politicamente: André Breton, Louis Aragon

---

l'egemonia formale di Malevič, proponendo una via fondata sulla sensibilità cromatica e sulla vibrazione luministica, ha aperto la strada a una concezione dell'astrazione che è allo stesso tempo estetica e politica.

[47] L'aggettivo *surréaliste* fu sdoganato da Guillame Apollinaire per qualificare il suo dramma *Les mamelles de Tirésias* (1916); nel suo senso più preciso però, ed oggi maggiormente noto, il termine apparve a partire dal 1919 in vari scritti di André Breton e Philippe Soupault, pubblicati nella rivista *Littérature*. La prima esposizione teoretica ufficiale del Surrealismo, confluita nel *Manifeste du surréalisme*, di A. Breton, è invece del 1924. Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo> (ultima lettura: 16.07.2025)

[48] Cfr. A. Negri, *L'arte in mostra*, p. 205.

(scrittore), Paul Éluard (poeta e sperimentatore della *scrittura automatica*) ad esempio, dopo aver fondato insieme l'*école surréaliste* nel 1924, aderirono al partito comunista francese nel 1927.
I surrealisti, ognuno dei quali con il proprio *background* stilistico (attori, registi, scrittori, poeti, architetti, pittori), credevano che l'affermazione dell'immaginazione individuale avrebbe portato ad una liberazione della società.
Le loro opere, con immagini e testi sconvolgenti ed illogici, miravano a scuotere la coscienza borghese e a rivelare le repressioni sociali.
Come lo stesso Breton entusiasticamente dichiarò nel suo primo Manifesto «l'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti.[49]»
La grande novità del Surrealismo risiedette proprio nel superamento del dualismo tra sogno e veglia. Influenzati dalla psicoanalisi di Freud, i surrealisti sostennero come la mente umana fosse incatenata dalla logica, dalla morale e dalle convenzioni sociali. Di conseguenza, si iniziò a ritenere che per la rivoluzione sociale, per la critica al buon costume borghese e per incrinare quel razionalismo imperante ed oppressivo, la strada da seguire fosse far divenire l'inconscio il nuovo campo d'azione. Si può considerare quindi il Surrealismo come «il dettato del pensiero, con assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione al di là di ogni preoccupazione estetica e morale[50].»
La nota estetico-artivista del movimento (nel senso di rivoluzionaria) consistette nell'accostare prevalentemente realtà inconciliabili, su piani altrettanto distanti, con l'intento di provocare corto circuiti percettivi affinché lo spettatore si destasse dal torpore quotidiano percepito nel presente.
Tali peculiarità programmatiche, evidentemente, funzionarono *in primis* per gli stessi esponenti surrealisti che, nella ricerca delle modalità meglio rappresentative del loro movimento, introdussero novità tecniche tutt'ora utilizzate da artisti contemporanei: si pensi al *frottage*, alla decalcomania, al *grattage*, al *collage*, all'a*ssemblage*[51] ed al dripping[52].

[49] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, p. 328.
[50] *Ivi*, p. 340.
[51] Si definisce frottage lo sfregamento di matita su carta sovrapposta a una superficie ruvida; la decalcomania il trasferimento di pigmento tra due supporti pressati e poi separati; il *grattage* l'asportazione di colore fresco tramite raschiamento; il *collage* l'accostamento e l'incollaggio di ritagli piani; l'*assemblage*, infine, la composizione tridimensionale di oggetti e materiali di recupero.
[52] Notoriamente al termine dripping viene associata la figura di Jackson Pollock che ne fece lo strumento privilegiato per la propria arte definita *Action painting*. Va rilevato però che fu grazie alle sperimentazioni di Max Ernst che questa tecnica prese piede. La sperimentò nel 1943 facendo oscillare con una corda un contenitore di pittura dal fondo forato così che sul foglio, o sulla tela, le sgocciolature casuali avrebbero potuto essere interpretate a seconda della fantasia dell'osservatore.

Meret Oppenheim, *Oggetto* o *Colazione in pelliccia* (1936); tazza – diametro 10,9 cm, piattino – diametro 23,7 cm, cucchiaino – lunghezza 20,2 cm e pelliccia; MoMA, New York.



In conclusione, e giusto per richiamare alla mente tre esempi di rappresentazioni, utili a dare la dimensione della surrealtà, basti citare *Telefono Aragosta* (1936) di Salvador Dalí, *Oggetto indistruttibile o Oggetto da distruggere* (1964 — replica dell'originale del 1923) di Man Ray e *Colazione in pelliccia*[53] di Meret Oppenheim. In quest'ultimo caso, una tazza rivestita di pelliccia che la rese di fatto inutilizzabile, ed a suo modo inquietante.
Attraverso la lente delle considerazioni posteriori, possiamo rilevare come le opere menzionate, insieme alle linee programmatiche del movimento, rientrino a pieno titolo in azioni di artivismo contro la domesticità borghese e la mercificazione degli oggetti, trasformando così beni di consumo in paradossi sensoriali capaci di intaccare la logica del mercato e la logica del noto. Aspetto che con tutta probabilità fu d'ispirazione per gli esponenti della Pop Art, come avrò modo di argomentare più avanti.
Anche i mutamenti politici e sociali d'oltreoceano consentirono l'avvicendarsi di nuovi filoni artistici rientranti nel concetto odierno di artivismo.

In Messico, ad esempio, a partire dagli anni '20, in seno al macroscopico Realismo Socialista, nacque la cosiddetta *Scuola muralista messicana* presieduta da «Los Tres Grandes» Diego Rivera — capo fila —, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, i quali con estetiche differenti, e peculiari, rappresentarono al meglio il senso di questo Movimento.
Come la trattazione fin qui proposta ha fatto emergere, il panorama culturale messicano, analogamente ad altre correnti, fu indissolubilmente legato ad alcuni fermenti politici.

[53] L'opera venne originariamente intitolata dall'artista Meret Oppenheim *Tazza, piattino e cucchiaio ricoperti di pelliccia*, fu poi André Breton a decidere di rinominarla Le *déjeuner en fourrure* — Colazione in pelliccia — con un chiaro richiamo all'opera Colazione sull'erba di Édouard Manet e rendendo questo oggetto uno dei più iconici tra le sculture surrealiste.

Per il Messico, il *côté* storico che diede impulso alle nuove esigenze espressive e rappresentative degli artisti riguardò la Rivoluzione guidata da Emiliano Zapata e Pancho Villa a partire dal 1911. Dopo anni di *guerrilla*, e con il successivo consolidamento delle riforme sociali a partire dagli anni Venti, l'arte venne investita di una responsabilità civile inedita: agire come dispositivo pedagogico per una popolazione ancora in gran parte esclusa dall'istruzione formale.

Nel contesto delineatosi, l'artista non era più un creatore isolato, ma un intellettuale al servizio operativo della ricostruzione nazionale, a tal punto che col trascorrere degli anni alcuni degli assunti emersi si concretizzarono addirittura in un manifesto di respiro internazionale, ideato e sviluppato da Trockij, André Breton e Diego Rivera [54].

Tematicamente ragionando, i murales di Rivera, ad esempio, rappresentarono una sistematica democratizzazione dei soggetti introducendo con ciò una sorta di novità: la vita dei lavoratori, le lotte sindacali, i problemi della povertà e le speranze di giustizia sociale, le muse predilette delle nuove rappresentazioni.

L'iconografia tradizionale venne sostituita da una narrazione epica del lavoro in cui gli emarginati, gli indigeni e gli operai assunsero il ruolo di protagonisti della Storia, un po' come fecero a loro tempo Daumier, Sorolla e gli esponenti citati dell'Ottocento.

Tale estetica, va sottolineato, si accompagnò ad una feroce critica verso le strutture di potere pre-rivoluzionarie, *in primis* la Chiesa cattolica, smascherandone il ruolo conservatore.

L'artivismo di Rivera, infatti, risiedette proprio nella capacità di coniugare la maestosità, bellezza e complessità della pittura rinascimentale studiata in Europa con le istanze del materialismo storico[55].

Altro audace cambio di rotta riguardò l'uscita dell'arte dai musei — luoghi notoriamente percepiti come santuari istituzionalizzati della conservazione borghese — in favore di un approdo nelle strade, anticipando di fatto la natura provocatoria e progressista del graffitismo contemporaneo.

In tal senso, il muralismo messicano può essere infatti interpretato anche come la prima vera forma di "artivismo di massa" in cui il realismo figurativo diviene strumento privilegiato per un dialogo diretto con la popolazione, proprio come la tradizione rinascimentale faceva con le navate affrescate.

---

[54] L'incontro tra Diego Rivera e André Breton nel 1938 rappresenta uno dei momenti più alti della storia dell'artivismo del Novecento. È l'istante in cui il muralismo messicano (la rivoluzione visiva) e il surrealismo francese (la rivoluzione della coscienza) si fondono per opporsi ai totalitarismi emergenti. André Breton, insieme alla moglie Jacqueline Lamba, arrivò in Messico nell'aprile del 1938. Fu ospite proprio di Diego Rivera e Frida Kahlo nella celebre Casa Azul a Coyoacán. Il motivo ufficiale del viaggio era una serie di conferenze sul surrealismo, ma l'obiettivo politico era molto più profondo: Breton cercava un'alleanza internazionale per proteggere la libertà dell'arte, che in Europa era minacciata dal fascismo e, in Unione Sovietica, dal controllo repressivo dello stalinismo (che imponeva il realismo socialista più rigido). In quel periodo, Rivera ospitava anche Lev Trockij, in esilio in Messico. L'incontro tra il leader del surrealismo e l'ideatore della *Rivoluzione permanente* fu mediato da Rivera. Per mesi, i tre discussero animatamente su come l'arte potesse restare rivoluzionaria senza diventare una semplice 'propaganda' di regime. L'esito più significativo di questo incontro fu la stesura del Manifesto *Pour un art révolutionnaire indépendant* pubblicato il 25 luglio 1938. Sebbene il testo sia stato scritto materialmente da Breton e Trockij, quest'ultimo scelse di non firmarlo per ragioni tattiche politiche, lasciando che fosse Diego Rivera a siglarlo insieme a Breton. Doveroso breve inciso utile a far luce sulla capacità *ante litteram* degli artisti di fare rete, elemento che per l'artivismo odierno si pone come *conditio sine qua non*. Per il Manifesto vedasi: <https://www.andrebreton.fr/work/56600100358020> (Ultima lettura: 20.07.2025).

[55] Da intendersi come dottrina marxiana secondo la quale le forze che muovono la storia non son di carattere spirituale bensì materiale, ovvero frutto diretto di sviluppi concreti legati alle dinamiche di natura socio-economica.

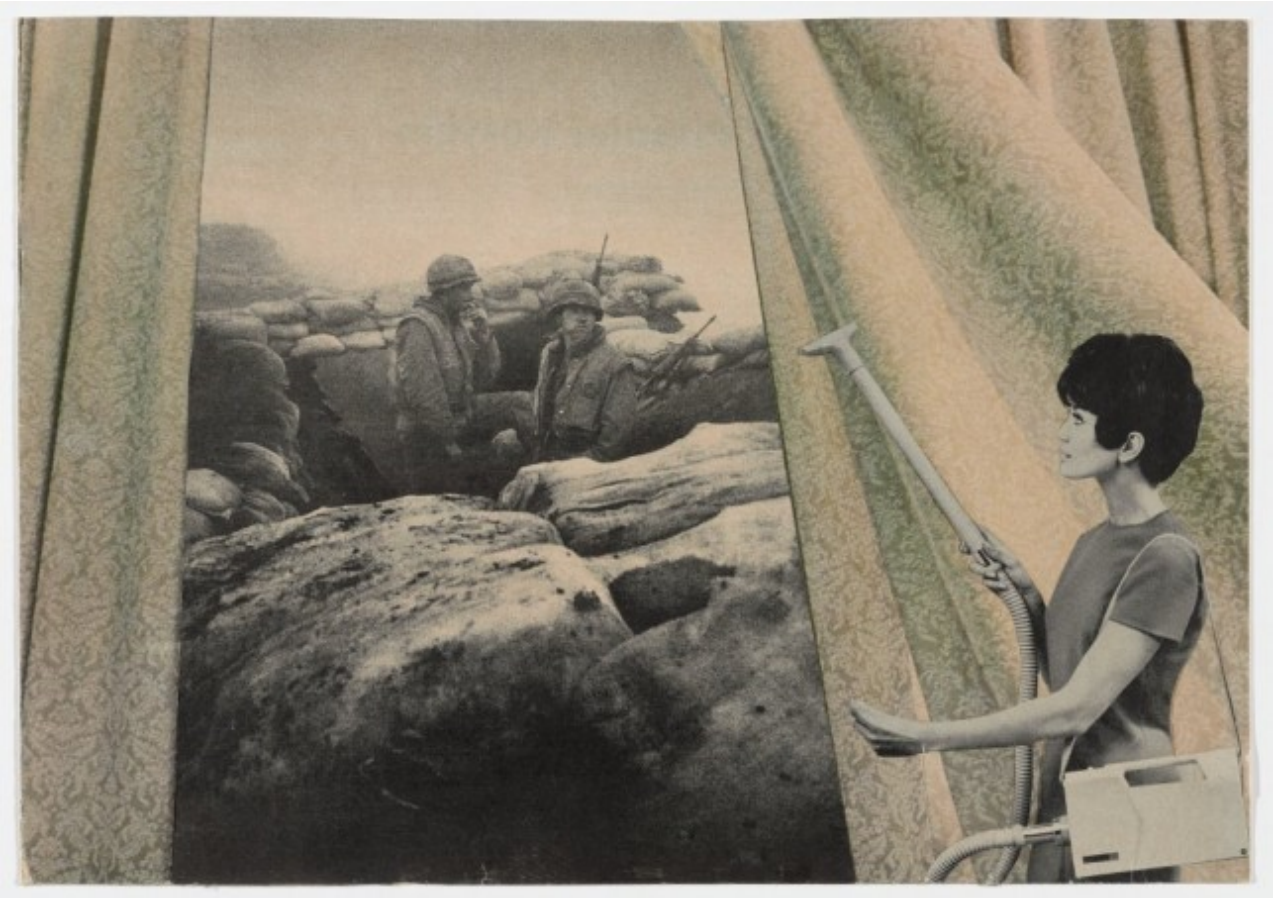
Come immaginabile, l'eredità di questa esperienza messicana valicò i confini nazionali influenzando profondamente il contesto statunitense e ponendo le basi per quelle che oggi definiamo Public Art e Street Art.
Riguardo invece al contesto statunitense appunto, e facendo un balzo temporale di circa trent'anni, possiamo rintracciare i «bacilli estetici» (come li definisce Groys) dell'artivismo anche nella Pop art degli anni '50, spesso considerata come esclusiva celebrazione del consumismo e dell'estetica kitsch. Ad un'analisi più profonda si disvela invece un legame strategico tra pratica artistica e impegno politico o sociale che è proprio dell'artivismo.
Come neo-avanguardia, la Pop Art non si limitò a riflettere la realtà quotidiana ma utilizzò i linguaggi della cultura di massa per decostruire i falsi miti della società capitalista, democratizzando (economicamente) l'accesso all'arte e denunciandone le crescenti disuguaglianze.
Questo rapporto simbiotico tra estetica ed attivismo fu reso possibile grazie all'uso di tecniche industriali innovative con le quali vennero bypassate le istituzioni elitarie rivolgendo il proprio messaggio direttamente ad un pubblico più vasto.
A mio avviso però la portata rivoluzionaria della Pop Art risiedette più radicalmente nella tecnica. L'adozione di metodi di produzione meccanica e industriale consentì di sovvertire l'idea, quasi imperante, di opera d'arte come oggetto auratico, unico e sacro.
Questa scelta tecnica è di per sé un atto di artivismo: togliendo dall'equazione del processo creativo la mano dell'artista con la pennellata gestuale, la Pop Art criticò, nemmeno troppo velatamente, il mito del genio individuale allineandosi invece alla realtà strettamente contemporanea della produzione di massa e dimostrando plasticamente che un'arte "altra" era possibile.
Per questo Movimento neoavanguardista il rifiuto delle tradizioni accademiche passò anche dalla volontà di abbattere le barriere tra alta e bassa cultura. Se le avanguardie storiche avevano cercato di scioccare la borghesia attraverso il *nonsense*, il *ready-made* dadaista da cui poi deriva l'*objet trouvé* surrealista da cui la Pop Art adottò un approccio più sottile e ironico, utilizzando la stessa iconografia del potere — la merce — per metterne in discussione il valore. Questo passaggio evidenzia la transizione da una critica distruttiva a una critica partecipativa, in cui l'artista opera all'interno del sistema dei consumi per svelarne le contraddizioni interne.
L'artivismo pop si manifesta infatti attraverso uno sguardo attivo, rendendo l'arte una responsabilità piuttosto che una semplice ricerca della bellezza. Questa trasformazione fu alimentata indubbiamente anche dal clima socio-politico della Guerra Fredda, della lotta per i diritti civili e della guerra in Vietnam, eventi che spinsero gli artisti ad uscire dall'isolamento dell'espressionismo astratto per riconnettersi con il mondo reale. Mentre l'arte precedente cercava il trauma nell'anima, gli artisti pop cercavano le tracce del trauma nel mondo mediato della pubblicità e dell'informazione massificata.
Andy Warhol, ad esempio, spesso percepito come l'artista meno politico del movimento, con la sua serie *Death and Disaster* (avviata nel 1962) rappresenta uno dei momenti più alti di critica sociale del Novecento. Appropriandosi di immagini di cronaca nera — incidenti stradali, suicidi, rivolte razziali — Warhol ha esplorato come la ripetizione mediatica svuoti di significato l'orrore, portando a una pericolosa neutralità emotiva.
La tecnica della ripetizione seriale in Warhol non è solo un omaggio alla catena di montaggio, ma un meccanismo per analizzare la desensibilizzazione collettiva.

Come egli stesso affermò, vedere un'immagine macabra ripetutamente finisce per annullarne l'effetto scioccante, riflettendo la logica mercificante con cui i *tabloid* trattano la sofferenza umana. Tuttavia, dietro questa apparente indifferenza, emerge un'indagine profonda sull'etica dei media e sulla fragilità della vita in una società governata dallo spettacolo[56].

Mentre comunque Warhol operò una critica dall'interno del sistema, Keith Haring portò la Pop Art verso un artivismo militante ed esplicitamente orientato alla mobilitazione sociale.
Utilizzando un vocabolario visivo semplificato e universale, Haring affrontò tra i temi più urgenti e scottanti: l'AIDS, l'*apartheid*, il nucleare e la tossicodipendenza.
Haring fu in grado di democratizzare l'artivismo attraverso due innovazioni principali: la scelta degli spazi pubblici e la riproduzione commerciale accessibile. I suoi disegni con il gesso bianco nelle stazioni della metropolitana di New York furono, ad esempio, interventi gratuiti per molteplici fruitori, aggirando il filtro delle gallerie. Nel 1986 poi, con l'apertura del Pop Shop, Haring ribaltò la logica del mercato: l'arte non doveva essere un investimento per pochi, ma un messaggio che chiunque potesse indossare su una maglietta o esibire con un adesivo.
La tecnica in Haring si basò principalmente sulla potenza della linea e sulla creazione di simboli che potessero funzionare da "alfabeto" politico. Ogni figura aveva un significato preciso e ricorrente[57] e l'efficacia dell'artivismo di Haring risiedette proprio nella capacità di tradurre concetti sociopolitici complessi in immagini contenenti la chiarezza di un logo pubblicitario, ma con la carica sovversiva opposta. La Pop art, in generale, fu in grado di scambiare «l'ideale di verità con l'esigenza del reale[58]», come afferma Catherine Grenier, ovvero il reale realizzò l'irruzione nel recinto simbolico.

[56] Sempre a proposito di *media*, in un'altra opera come *Birmingham Race Riot* (1964), Warhol avvalendosi della serigrafia trasforma una fotografia giornalistica pubblicata sulla rivista *Life* (violenza della polizia contro i manifestanti per i diritti civili a Birmingham, in Alabama) in un'opera d'arte provocatoria. Sebbene l'artista dichiarasse spesso di aver scelto l'immagine solo perché "gli era caduta sott'occhio", l'effetto finale fu quello di fissare nella coscienza pubblica una realtà politica ineludibile, nobilitandola attraverso il linguaggio dell'arte. Questo processo di trasformazione dell'immagine mass-mediatica in "icona secolare" ha permesso indubbiamente alla Pop Art di agire come archivio critico della memoria collettiva.
[57] In *Silence = Death* (1989) ad esempio, ideato in collaborazione con il collettivo ACT UP, Haring utilizzò il triangolo rosa (simbolo della persecuzione degli omosessuali nel periodo nazista) accostato alle sue figure stilizzate che si coprono occhi, orecchie e bocca, denunciando l'indifferenza del governo Reagan di fronte alla crisi dell'AIDS. In *Free South Africa*, poster del 1985, una grande figura nera schiaccia una piccola figura bianca, metafora visiva immediata della lotta contro l'oppressione dell'apartheid. *Crack is Wack* invece fu un murale illegale dipinto nel 1986 in un campetto da pallamano ad Harlem (Manhattan, New York) con l'intento di allertare i giovani sui pericoli del crack e dimostrando come la tecnica del graffitismo pop potesse essere uno strumento di salute pubblica.
[58] C. Grenier, *Nuovi realismi e pop art(s)*, in *Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano, Mondadori Electa, 2009, p. 32.

Martha Rosler. Pulizia delle tende, dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home. 1967–72*. Carta stampata ritagliata e incollata su cartone, MoMA, New York.



In questa carrellata, è impossibile non citare Martha Rosler (Brooklyn, 1943), l'anima più intellettuale e femminista dell'artivismo pop[59], artista poi concettuale ed una delle prime sperimentatrici della *Video arte* che con le sue opere ha indubbiamente influito anche sull'artivismo contemporaneo.

La sua opera più celebre è la serie di fotomontaggi *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972). Con un *mash-up* d'immagini di vietnamiti mutilati in guerra e case dagli interni lussuosi, estrapolate in parte dalla rivista *Life*, in parte dalla rivista *House beautiful*, «Rosler rese letterale la descrizione del conflitto come "guerra da salotto", così chiamata negli Stati Uniti perché le notizie della carneficina in corso nel Sud-est asiatico filtravano nelle tranquille case americane attraverso i servizi televisivi[60]». Questa tecnica di "disturbo visivo" mirava a rompere la sicurezza del salotto

[59] Oltre al pacifismo, l'artivismo di Rosler si concentra sulla critica dei ruoli di genere. In opere come *Cleaning the Drapes* (sempre facente parte della serie *House Beautiful: Bringing the War Home*) una casalinga sorridente pulisce le tende che si aprono su un campo di battaglia, sottolineando l'invisibilità del lavoro femminile e la sua reclusione in una bolla di consumo apolitico. La scelta di distribuire queste opere attraverso pubblicazioni underground e volantini durante le proteste, anziché venderle come pezzi unici, riaffermò la sua volontà di utilizzare la tecnica pop per scopi puramente attivisti.

[60] <https://www.martharosler.net/house-beautiful> (ultima lettura: 15.01.2026)

domestico, ricordando allo spettatore che la prosperità occidentale è spesso costruita sull'imperialismo e sulla sofferenza altrui[61].

Quanto all'Italia invece va rilevato che la Pop Art si sviluppò prevalentemente tra impegno civile e memoria storica, assumendo sfumature uniche legate alla cronaca politica ed alla memoria nazionale del dopoguerra.
Gli artisti della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo a Roma[62] furono tra i primi a reinterpretare le tecniche americane col fine di riflettere sulle contraddizioni del *boom* economico e sull'eredità storica del paese.
Schifano fu la figura centrale del movimento italiano, adottò uno stile capace di unire l'iconografia commerciale a una pittura gestuale e "sgocciolante" — reintroducendo pertanto nell'equazione la mano dell'artista che Warhol aveva estromesso.
A differenza dei colori piatti e puliti degli americani, le sgocciolature di Schifano miravano a suggerire l'idea che gli oggetti e le icone della società dei consumi fossero destinati a corrodersi e perire in quanto effimeri. Approccio quindi pedagogico-artivistico volto a mettere in guardia dalle vacuità del benessere materiale e dalla perdita della memoria storica.
L'accostamento della Pop Art all'artivismo è giustificato, a mio modo di vedere, dalla capacità di aver ridefinito il ruolo sociale dell'artista e la natura stessa dell'immagine politica. Grazie a innovazioni tecniche come la serigrafia, il fotomontaggio, l'uso di materiali industriali e la nobilitazione del recupero materico la Pop Art ha dimostrato come l'arte possa essere allo stesso tempo popolare e profondamente critica. Questa neo-avanguardia ha gettato di diritto le basi per l'artivismo contemporaneo, influenzando anche movimenti come la Street Art e il Culture Jamming.
Inoltre, artisti a noi contemporanei, come Banksy o Ai Weiwei, continuano a utilizzare la logica pop dell'icona riconoscibile e della riproducibilità seriale per affrontare questioni globali, dimostrando quanto la lezione della Pop Art — usare il linguaggio del potere per smascherare il potere — sia più attuale che mai. La Pop Art ricorda come dietro ad ogni immagine si nasconda un messaggio, spesso ironico o provocatorio, capace di raccontare le contraddizioni del nostro tempo e di chiamarci ad uno sguardo più critico sul mondo che abitiamo.

Negli anni Sessanta poi, l'emergere di Fluxus non rappresentò semplicemente la nascita di un movimento artistico nel senso tradizionale del termine, bensì la cristallizzazione di un'attitudine interdisciplinare e transnazionale che ha radicalmente messo in discussione l'ontologia dell'opera d'arte e il ruolo dell'artista — da poco ridefinito con la Pop Art — nella società dei consumi.

[61] Si segnala, sulla scena a noi contemporanea, il fotografo ed artista di collage digitali Uğur Gallenkuş (Nigde, 1990), il quale, proprio come Martha Rosler, mette a confronto il mondo dell'agio e quello della sopravvivenza. Nel 2022 ha esposto in una personale romana, presso Galleria La Nica, una serie di foto facenti parte del noto progetto virale *Parallel Universes of War and Peace* (2015) avviato dopo la tragica scoperta del bambino siriano di tre anni, Alan Kurdi, naufragato e trovato senza vita il 2 settembre del 2015 sulla spiaggia di Bodrum, in Turchia. Gallenkuş, per dar voce alla tragedia, esorcizzando i paradossi del nostro tempo da un lato, e denunciandone le contraddizioni dall'atro ha condensato digitalmente, in singole immagini, la vita sicura dei paesi occidentali e la brutalità della guerra, la ricchezza e la povertà, il negazionismo climatico e le crisi climatiche, etc. Vedi <https://ugurgallenkus.com/> (Ultima lettura: 20.11.2025).
[62] Mario Schifano, Franco Angeli, Giosetta Fioroni e Tano Festa furono tra i primi aderenti al gruppo, successivamente si aggiunsero Pino Pascali, Francesco Lo Savio, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Jannis Kounellis, per citarne alcuni.

Definire Fluxus richiede un allontanamento dalle categorie storiografiche rigide: non si tratta di un gruppo con uno stile unitario, ma di una rete fluida di compositori, designer, poeti e artisti visivi uniti dal desiderio di fondere l'arte con la vita quotidiana, promuovendo quello che il fondatore George Maciunas definì come una "marea rivoluzionaria" contro la cultura definibile d'*élite*.
Radicato nella musica sperimentale e influenzato profondamente dalle filosofie orientali e dal nichilismo dadaista, Fluxus ha operato come un catalizzatore per l'estetica della partecipazione, l'intermedialità alla Dick Higgins e, in ultima istanza, per una forma di attivismo politico che utilizza il gesto creativo come strumento di trasformazione sociale.
Le origini intellettuali di Fluxus possono essere rintracciate nelle classi di "Composizione Sperimentale" tenute dal compositore d'avanguardia John Cage (di cui tra l'altro Dick Higgins era allievo) presso la New School for Social Research di New York tra il 1957 e il 1959.
Cage[63] propose un ribaltamento del paradigma creativo: l'opera d'arte non doveva più essere l'espressione di un ego soggettivo, ma un mezzo per rendere l'individuo consapevole del proprio ambiente reale attraverso l'accettazione del caso e dell'indeterminatezza.
Tuttavia, la formalizzazione del termine *Fluxus* si deve a George Maciunas, un designer e storico dell'arte di origine lituana che nel 1961 coniò il nome proposto per una rivista che avrebbe dovuto raccogliere i lavori di questa rete internazionale.
Maciunas agì come organizzatore e ideologo del movimento, pubblicando nel 1962 un manifesto programmatico che invocava la "purificazione del mondo dalla malattia borghese" e dalla "cultura commercializzata".
Per Maciunas, Fluxus doveva essere "anti-arte", un antidoto alla mercificazione del sistema delle gallerie[64]. La prima apparizione pubblica ufficiale del nome avvenne durante il festival *Kleinen Sommerfest/Après John Cage* a Wuppertal presso la Galerie Parnass nel giugno 1962, seguito successivamente da una serie di festival itineranti che toccarono Wiesbaden, Copenaghen, Parigi e Amsterdam, solo per citarne alcuni, cementando l'identità di Fluxus come fenomeno globale capace di unire avanguardie americane, europee e giapponesi.
La filosofia di Fluxus si basò su pilastri che hanno influenzato la produzione artistica fino ai giorni nostri. L'intermedialità, termine coniato da Dick Higgins, descrive opere che cadono "tra" i media tradizionali, fondendo poesia, arti visive, performance e musica in forme ibride come la poesia sonora o l'azione-musica. Questo rifiuto delle categorie rigide era accompagnato da un'estetica del "fai-da-te" (*Do It Yourself*) e dall'uso di materiali poveri, quotidiani o trovati, finalizzati a demistificare il processo creativo e a renderlo accessibile alle masse.

[63] Profondamente influenzato dagli studi sul Buddhismo Zen condotti sotto la guida dell'amico Daisetz Teitaro Suzuki, Cage imparò ad abbracciare l'impermanenza e la casualità della vita, iniziando a vedere il silenzio non come assenza di suono bensì uno spazio in cui emergono realmente i suoni del mondo. Da queste riflessioni non a caso nacque una delle sue opere più note *4'33"*, un brano musicale che consiste in 4'33" di silenzio. Le idee di Cage hanno ispirato non solo compositori classici, ma anche musicisti sperimentali, artisti rock e artisti visivi. La sua influenza è percettibile anche nelle opere di Brian Eno, Sonic Youth e Yoko Ono.
[64] Elemento distintivo della strategia di Maciunas fu la creazione dei "Fluxkits" o scatole Fluxus: contenitori in plastica o legno che raccoglievano multipli d'arte, giochi, partiture e piccoli oggetti prodotti in serie. Ispirati dalla *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp, i Fluxkits venivano venduti a prezzi modici e spediti per posta, sfidando l'idea dell'opera d'arte come oggetto unico, prezioso e/o feticizzato dal mercato. In questo modo, Fluxus cercava di stabilire un'economia alternativa dell'arte in cui il valore risiedeva principalmente nell'idea e nell'interazione piuttosto che nella rarità materiale.

Sebbene Fluxus sia spesso associato alla giocosità e all'assurdo, la sua componente politica è intrinseca al rifiuto delle strutture di potere accademiche e commerciali.
La matrice attivista, intesa come impegno diretto nelle lotte sociali e politiche, trovò la sua espressione più monumentale ed affascinante in Joseph Beuys (1921-1986), pittore, *performer*, teorico e docente di scultura monumentale, a partire dal 1961, presso l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf.
Sebbene non si possa inquadrare come membro ortodosso del gruppo di Maciunas — in quanto le sue aspirazioni sciamaniche e pedagogiche, talvolta, entravano in conflitto con l'ironia distaccata di Fluxus — egli adottò le strategie del movimento come base di partenza per sviluppare la nota teoria della "Scultura Sociale". Rifacendomi anche io all'efficace sintesi di Bernard Lamarche-Vadel[65], proposta da Denys Riout, docente di Storia dell'arte moderna e contemporanea, si comprende che

> La scultura sociale designa in primo luogo l'attività stessa di Beuys scultore all'interno di una società, e di una storia, di cui è il prodotto e che a sua volta influenza. La scultura sociale è in secondo luogo la forma progressiva permanente, in costante divenire, dei molteplici legami, affettivi, economici, politici, ecologici, storici, naturali e culturali che fondano una società in quanto tale, e, per altro verso, lo spossessamento di ciascun individuo a favore della permanenza dei codici sociali. Questo è il materiale che Beuys affida alla scultura.[66]

Per Beuys, l'arte doveva indicare i traumi del tempo e avviare un processo di guarigione sociale. Infatti, le sue manifestazioni artistiche miravano a coinvolgere e a suggerire quanto ogni individuo avrebbe potuto esprimere il potenziale creativo personale, utile a plasmare l'organismo sociale proprio come fosse un'opera d'arte totale; approccio che portò Beuys ad espandere il concetto di *scultura* tanto da includere nelle sue pratiche artistiche le teorie dell'insegnamento, dell'organizzazione politica e dell'attivismo ambientale[67].
Un altro esempio fondamentale di come Fluxus possa essere considerato una forma di proto-artivismo risiede nelle opere di Yoko Ono, la cui pratica seppe unire il rigore concettuale con una profonda critica ai rapporti di potere interpersonali e geopolitici.
Mentre Beuys, come accennato, lavorò sulla scala macroscopica della società, Ono si concentrò invece sulla scala microscopica dell'incontro tra individui utilizzando la vulnerabilità come strumento di resistenza e rappresentanza[68].

---

[65] Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000) è stato uno scrittore, poeta, critico d'arte e collezionista francese.
[66] D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 361.
[67] L'opera più significativa di Beuys in termini di artivismo ambientale è la sempre citata *7000 Eichen* (*7000 Querce*), presentata nel 1982 durante Documenta 7 a Kassel. Questo progetto incarnava perfettamente l'estetica Fluxus dell'azione a lungo termine e della partecipazione collettiva. Non era un'opera statica, ma un processo evolutivo che richiedeva il coinvolgimento dei cittadini per piantare, adottare e curare gli alberi. L'accostamento della pietra — statica, fredda, cristallizzata — con l'albero — vivo, in crescita, flessibile — rappresentava la collisione tra le strutture sociali rigide e la vitalità rigenerativa della natura.
[68] In *Cut Piece*, eseguita per la prima volta a Kyoto il 20 luglio 1964, Yoko Ono seduta sul palco in una posa meditativa, invitava il pubblico a salire e a tagliare pezzi dei suoi vestiti con delle forbici fino a lasciarla quasi completamente nuda. Questa performance è considerata una pietra miliare dell'artivismo femminista e della *body art*: essa metteva a nudo non solo il corpo dell'artista, ma le dinamiche di aggressione, oggettivazione e *voyeurismo* intrinseche al rapporto tra uomo e donna, tra artista e spettatore. *Cut Piece* anticipava molte delle preoccupazioni dell'artivismo contemporaneo riguardo al consenso, alla violenza sistemica e alla necessità di un coinvolgimento attivo dello spettatore per completare il significato del lavoro.

Oltre alla performance fisica, Ono utilizzò anche la strategia della diffusione di massa fluxista per promuovere il pacifismo globale. Ne è un esempio la sua pubblicazione *Grapefruit* (1964): raccolta di "istruzioni" poetiche che incoraggiano atti di immaginazione come forma di protesta interiore e sociale. Negli anni successivi, campagne come *War Is Over! (If You Want It)* del 1969, condotta con John Lennon, applicarono la logica dei manifesti di Maciunas e della comunicazione pubblicitaria per diffondere messaggi di speranza e responsabilità individuale in diverse città del mondo (Los Angeles , New York, Roma, Toronto, Amsterdam, Atene, Parigi , Helsinki, Berlino, Tokyo, Hong Kong e Londra).
In ognuno di questi luoghi la strategia era la medesima: il messaggio univoco da veicolare era la pace; i mezzi per diffonderlo: cartelloni, manifesti, spot radiofonici, oltre ad inserzioni sui giornali.
Nello specifico quindi potremmo affermare che l'artivismo di Ono, osservato con gli occhi di oggi, si distinse per la sua capacità di trasformare il banale e il quotidiano in gesti di resistenza trascendente. Come molti artisti Fluxus, anch'ella credeva che il cambiamento sociale dovesse partire soprattutto da una trasformazione della coscienza individuale.
In conclusione, credo si possa ritenere Fluxus il movimento che ha permesso l'attivazione di un processo di mutabilità permanente. A partire dalla genesi, nelle classi sperimentali di Cage, si è unanimemente stabilito che l'arte potesse essere contemporaneamente un'esperienza da vivere ed un'azione da compiere. Non è infatti un caso che artivisti a noi contemporanei, come Tania Bruguera o Ai Weiwei per citarne due trai più noti, si servano ancora oggi delle tattiche e della filosofia Fluxus: arte come dispositivo utile, sociale e capace di fluire oltre i confini dei luoghi istituzionalizzati per convergere nella realtà, contaminandola.
In conclusione di questa rassegna storica, l'ultimo Movimento a cui vorrei far cenno in relazione ai prodromi artivisti è quello dell'Arte Concettuale.
Tra il 1966 ed il 1967 si assistette ad un cambiamento paradigmatico che spostò l'attenzione dalla produzione oggettuale a quella mentale.
Nonostante il termine sia stato coniato ufficialmente da Sol LeWitt in un saggio del 1967[69], gli archetipi di questa tendenza andrebbero rintracciati nel Dadaismo ed in particolare nell'eredità di Marcel Duchamp, che attraverso i *ready-made* aveva già messo in discussione il valore estetico tradizionale, suggerendo come l'atto della scelta, e della messa in scena da parte dell'artista, fosse il vero nucleo della creazione.
L'arte concettuale pertanto ha soprattutto ridefinito il ruolo dell'artista trasformandolo da creatore di forme a operatore di significati attraverso l'attivismo sociale. La dematerializzazione dell'opera non ha cancellato l'impatto dell'arte, ma lo ha reso più pervasivo e perciò capace di infiltrarsi nelle pieghe della politica e dell'informazione.
Dematerializzare un'opera d'arte però non significava (e non significa) privarla totalmente della materia, bensì sviluppare l'opera d'arte secondo un processo in cui il manufatto tradizionale viene sostituito, in diverse guise, da documentazione, linguaggio, azioni o istruzioni.

[69] S. LeWitt, *Paragraphs on conceptual art*, «Artforum», Vol. V n. 10 (Summer 1967), pp. 79-84.

Basti pensare all'opera denuncia dei sistemi immobiliari di Hans Haacke[70] o alle investigazioni spaziali di Forensic Architecture[71] in cui il concettuale continua a fornire gli strumenti critici indispensabili per navigare e contestare le complessità del mondo contemporaneo.
L'artivismo sotto questa lente non si configura come aggiunta esterna al movimento, ma come il compimento logico di un'arte che ha scelto di rinunciare all'oggetto per abbracciare la vita e la sua trasformazione.
Come abbiamo visto, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, figure come John Cage, Allan Kaprow (uno tra i fondatori del *Happening*) e in generale gli aderenti al gruppo Fluxus hanno introdotto elementi di *partecipazione* e *temporalità* portando l'arte verso uno stadio che si potrebbe definire partecipativo-implicante. In questo panorama, l'arte cessa di essere uno spazio di mera proiezione esistenziale sulla tela per diventare uno spazio in cui realizzare ed esaltare le componenti dell'esistere, richiamando valori quali co-creazione, responsabilità condivisa, progettazione collaborativa e partecipativa.
Altri artisti concettuali poi hanno dato un taglio interpretativo filosofico-linguistico a quest'arte, come nel caso di Joseph Kosuth[72], definito il teorico più influente del movimento. Attraverso le sue opere ha sempre invitato lo spettatore a riflettere su cosa fosse effettivamente l'essenza di un oggetto, sottolineando come la comprensione del mondo sia spesso mediata da codici visivi e verbali. Sulla base di tali premesse Kosuth mise in luce il ruolo dell'artista non come fabbricante di opere bensì come selezionatore ed organizzatore di significati, procedendo proprio come farebbe un filosofo. E come Sol LeWitt scrisse:

> the conceptual artist would want to ameliorate this emphasis on materiality as much as possible or to use it in a paradoxical way. (To convert it into an idea.) This kind of art, then, should be stated with the most economy of means. Any idea that is better stated in two dimensions should not be in three dimensions. Ideas may also be stated with numbers, photographs, or words or any way the artist chooses, the form being unimportant[73].

[70] *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* fu un progetto documentale sulle attività di uno dei più grandi proprietari terrieri a New York, Harry Shapolsky, rivelando attraverso dati pubblici una rete di società di comodo e legami familiari che sfruttavano aree degradate come Harlem e il Lower East Side. *Shapolsky et al.* avrebbe dovuto far parte della mostra personale Haacke presso il Museo Guggenheim nella primavera del 1971, ma la mostra fu annullata sei settimane prima della sua inaugurazione perché giudicata incompatibile con le funzioni del museo. Questo atto di censura ha confermato ancora una volta la potenza del metodo concettuale come strumento di artivismo, capace di colpire i nervi scoperti del potere economico e istituzionale.
[71] <https://forensic-architecture.org/> (ultima lettura: 15.01.2026)
[72] L'enciclopedia Treccani ne tratteggia un breve profilo definendolo «uno dei più significativi esponenti e teorici dell'arte concettuale, mettendo in discussione le definizioni e i procedimenti convenzionali dell'arte ha focalizzato la sua ricerca sul linguaggio, con un complesso approccio nel quale interagiscono filosofia, antropologia, psicanalisi e critica d'arte; mirando a rivelare visivamente la complessità dei codici culturali, ha lavorato essenzialmente su espedienti linguistici, come la citazione, la tautologia, la traduzione, la ripetizione, la contraddizione e la negazione.» Vedi <https://www.treccani.it/enciclopedia/joseph-kosuth/> (ultima lettura: 15.10.2025).
[73] «L'artista concettuale vorrebbe attenuare il più possibile questa enfasi sulla materialità o utilizzarla in modo paradossale (per convertirla in un'idea). Questo tipo di arte, quindi, dovrebbe essere espressa con la massima economia di mezzi. Qualsiasi idea che sia meglio espressa in due dimensioni non dovrebbe essere rappresentata in tre dimensioni. Le idee possono anche essere espresse con numeri, fotografie, parole o in qualsiasi altro modo scelto dall'artista, poiché la forma non è importante.» [Trad. mia]. S. LeWitt, *Paragraphs on conceptual art*, «Artforum», Vol. V n. 10 (Summer

Ricapitolando, i Movimenti avanguardisti e neo-avanguardisti, passati in rassegna sotto il filtro dell'artivismo, hanno consentito di ricostruire una narrazione di quanto l'arte, in senso ampio, fosse già un potente canale comunicativo per la critica sociale, per la denuncia e la spinta al cambiamento, anche senza che fosse indicato, per definirlo, un termine specifico, per il quale si dovranno attendere gli anni '80; tutto ciò con l'ausilio imprescindibile dell'estetica alla quale non è stato assegnato il semplice ruolo di stimolazione del piacere visivo, bensì il ruolo di strumento affilatissimo, capace di interrogare e agire sulla realtà.

Per non incappare però in un lecito fraintendimento, va detto che le similitudini riscontrate in questa riflessione tra passato e presente non sono sempre frutto esclusivo di contaminazioni dirette o indirette, come visto per l'Ottocento.

Talvolta, come asseriva Philippe Daverio a proposito di avanguardie sovietiche e di altri Movimenti coevi, va anche considerato che «è la sensibilità comune di quegli anni che genera forme apparentemente similari ed è ciò che i francesi chiamano *l'Air du temps* che unisce formalmente esperienze figurative distanti migliaia di chilometri.[74]».

La matrice che si riesce ad intravedere riguarda infatti le forze generatrici attivatesi sempre nei periodi storico-sociali-economici maggiormente travagliati. È questa «*l'Air du temps*» che in questi anni, più che mai, ci riporta di fatto in epoche e situazioni che la Storia ha già dettagliatamente narrato.

Forse la novità del XXI secolo riguarda il fatto che molteplici movimenti artistici e collettivi stan cercando di aggiungere stabilmente al concetto di arte la dimensione della partecipazione. La quale è capace di attivare buona parte dei cambiamenti necessari, con modalità più o meno evidenti.

In altri termini è come se gli artisti odierni, che in maniera variabile si raggruppano sotto il cappello dell'artivismo, stessero seguendo la lezione delle teorie di Lucio Fontana che con i suoi tagli e buchi nelle tele invitava ad una ricerca polidimensionale nell'arte, in sé stessi e negli altri.

L'artivismo oggi non fa altro che sublimare questi intenti rendendoli concreti: come fosse una chiave di volta (e lo è), la partecipazione diventa il nucleo artistico di moltissime rappresentazioni dichiaratamente artiviste.

1967), p. 83. Vedi anche <https://www.artforum.com/features/paragraphs-on-conceptual-art-211354/> (ultima lettura: 15.01.2026)

[74] P. Daverio, *Il museo immaginato: il secolo spezzato delle avanguardie*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 181.

2. ARTIVISMO CONTEMPORANEO

2.1. ARTIVISMO CONTEMPORANEO TRA PRATICHE E LINGUAGGI DEGLI ANNI SETTANTA: UN LASCITO DIRETTO

Prima di addentrarci nell'analisi del contemporaneo, è necessario accennare un ultimo aspetto legato alle lezioni del passato, dal quale le manifestazioni dei giorni nostri attingono.
L'artivismo odierno, come visto, può intendersi, per certi versi, intessuto direttamente con le avanguardie e neo-avanguardie. Ancor di più però mantiene un legame con il decennio degli anni Settanta dal quale, oltretutto, mutua in maniera nuova ed originale la dimensione della partecipazione e dello spazio, abbozzata sul finire del precedente capitolo.
Come rileva Caterina Iaquinta, docente di Storia dell'arte moderna e contemporanea, va considerato che

> La realtà culturale tra l'inizio e la fine degli anni Settanta, segnata da un forte carattere intellettuale-politico, si presentava come una sorta di 'laboratorio' con caratteristiche peculiari che avevano protratto la stagione di contestazioni del Sessantotto per circa un decennio. La vitale produttività che caratterizzava tale situazione derivava dalla continua e problematica relazione tra teoria critica e pratica politica in cui convivevano ideologia e attivismo, pensiero e militanza politica, insieme a forme di sperimentazione artistica in una reciproca e continua interrogazione per la configurazione di nuovi e più liberi spazi di socialità[75].

Un *pot-pourri* di manifestazioni dal quale la componente attiva dell'arte di oggi estrapola, come elemento indispensabile, soprattutto la «configurazione di nuovi e più liberi spazi», mantenendo il contatto con la tradizione che, come visto nei processi innovativi, è di fatto una parte imprescindibile.
Negli anni Settanta del Novecento, però, si assistette ad un ulteriore scatto evolutivo del concetto di arte, forse, anche grazie alla dimensione laboratoriale a cui faceva riferimento Caterina Iaquinta che, sempre a proposito della situazione culturale, afferma anche come:

> […] i processi artistici in evoluzione e l'impeto delle vicende storiche contingenti crearono un corto circuito nella vita artistica e culturale del paese di cui la conseguenza più immediata fu da parte di molti artisti quella di una messa alla prova del sistema politico, economico e sociale stesso all'interno del fare artistico. L'arte divenne così lo strumento per verificare i modelli sociali istituiti, i meccanismi economici e i sistemi di produzione e fruizione dell'arte stessa e il mezzo per sovvertire i ruoli e i registri dell'operatività critica e artistica riformulando i parametri di lettura e composizione dei linguaggi visivi e rifiutando in qualche caso del tutto di esporsi nei contesti ufficiali. Questo si tradusse in un'inclinazione per le forme assembleari, collettive e associative, 'anti-gerarchiche' e circolari […][76].

[75] C. Iaquinta, *L'anomalia italiana: azioni interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi dell'arte*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Milano, Postmedia, 2015, p. 92.
[76] *Ivi*, pp. 92,93.

Dalla ricerca in ambito italiano, emerge una tendenza generale verso un intensificarsi dell'approccio al coinvolgimento, in tutte le sfere della cultura. pertanto, la volontà di molti artisti si tradusse anche nella programmazione e realizzazione di «circostanze o situazioni in cui poter operare con mezzi che fuoriuscivano dalla consuetudine dei linguaggi artistici e dei luoghi deputati, connotate da una natura performativa che tendeva al comportamento collettivo[77]».

Oltre al coinvolgimento, il secondo elemento che la stagione degli anni Settanta consegna ai posteri riguarda il concetto di spazio; la spazialità, come ricostruisce anche Lucilla Meloni, diventò un elemento della poetica da declinarsi in svariati modi: «spazio vuoto, opera estesa/spazio pittorico, spazio costruito, spazio dell'azione, pratica dello spazio[78]».

Ovviamente, il desiderio di andare fuori, cercare altri schemi, azzardare connessioni ardite, unitamente alla ricerca di nuovi spazi, è da leggersi direttamente collegato alle emozioni generate nella collettività dall'allunaggio del '69.

La storia dell'arte, non a caso, ha molteplici volte fatto da lente d'ingrandimento per rendere visibile il connubio tra innovazioni del proprio tempo e poetiche conseguenti[79].

Il problema è che talvolta si tende ad astrarre l'oggetto della critica dal contesto vivo in cui lo stesso fenomeno s'inserisce, finendo così col dare (ma anche ricevere) delle interpretazioni parziali e inesatte.

Nello svolgimento delle mie ricerche, per non incorrere nel rischio, ho tenuto quindi come matrice d'esempio anche gli anni Settanta, proprio perché se «la pratica dello spazio sembra un dato acquisito e condiviso, al di là delle differenti poetiche.[80]» si può desumere che la medesima esperienza possa valere ed essere riscontrato anche ai giorni nostri.

Analogamente quindi, rintracciare degli approcci cross-poetici, tramite determinate peculiarità che si ripetono come fossero uno schema, aiuta a comprendere ed individuare i moti dell'animo propri del periodo storico, sociale e politico a noi contemporaneo.

Se è vero però che gli influssi dell'arte assestati in un dato momento, come visto, non possono affatto dirsi slegati dal contesto a tutto tondo, pena il fraintendimento del messaggio, è altrettanto vero anche un altro aspetto, in apparenza forse contraddittorio, ma utile invece a non marcare severamente i confini interpretativi delle pratiche artiviste odierne; va infatti anche messo in risalto che le molteplici interconnessioni che gli anni Settanta hanno visto intrecciarsi sulla scena culturale lasciano intendere, almeno per l'ambito italiano, che «le forme di defezione dal sistema dell'arte» (Iaquinta), erano e sono, da intendere più come «un 'contenitore' […] che come dispositivo di lettura alternativo del momento attuale e inconsapevolmente ne depotenziava la portata politica e critica[81]».

---

[77] *Ivi*, p. 94.

[78] L. Meloni, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, in *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi dell'arte*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Milano, Postmedia, 2015, pp. 141-157.

[79] Basti pensare agli effetti che i primi voli in aereo, con le vedute dall'alto, ebbero sull'immaginario di alcuni artisti-aviatori; l'esaltazione pittorica che ne scaturì consente, allo spettatore odierno, di percepire quell'euforia che tradussero in opere vertiginose, vorticose, a tratti distopiche e coloratissime, come nel caso di Olga Biglieri detta Barbara, Domenico Delle Site detto Mino o Guglielmo Sansoni detto Tato, solo per citarne alcuni.

[80] Meloni, *Praticare lo spazio*, p. 143.

[81] Iaquinta, *L'anomalia italiana*, p.101.

Durante la ricerca infatti, l'osservazione di fenomeni artivisti come fossero contenitori, e non dispositivi esclusivamente oppositivi di uno status quo, insieme alla considerazione che inevitabilmente i contesti storico-sociali influiscono sulle rappresentazioni, pur non rendendole necessariamente politico-oppositive, ha consentito un approccio elastico all'artivismo contemporaneo.
Un'ultima prospettiva interpretativa "altra" degli anni Settanta, di cui mi sono servita nel corso delle ricerche, mi è suggerita da Iaquinta che, invertendo il canonico punto d'osservazione (critica ⇒ opera), evidenzia come l'atto di liquidare le rappresentazioni artistiche, giudicandole negativamente solo perché non rientranti nei canali considerati ufficiali,

> […] dipendeva da un'incapacità del sistema dell'arte, così per come si stava costituendo in Italia, di contenere la carica di significati, la molteplicità dei piani discorsivi, la trasversalità delle operazioni, le implicazioni sul piano sociale e politico che erano contenuti in questo 'al di fuori' e soprattutto non era in grado di giustificare l'alternativa che alcuni artisti intravidero dell'agire in forma autonoma, costruendo dispositivi di osservazione e critica sul loro tempo, stando nel loro tempo, di sovvertire i linguaggi e di spostare i punti di vista, di fare dell'ideologia un campo d'indagine, di ipotizzare la possibilità di inserire l'arte in uno schema di impegno sociale e di emancipazione dei sistemi costituti, cioè di auto-organizzarsi e auto-determinarsi[82].

È anche innegabile, suggerisce Groys, come in termini di eredità storica

> il cambiamento maggiore innescato dall'arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta consiste nel fatto che dopo il concettualismo non siamo più stati in grado di vedere l'arte solo come produzione ed esposizione di singoli oggetti […] tuttavia, ciò, non significa che l'arte concettuale o post-concettuale sia diventata in qualche modo "immateriale". Gli artisti concettuali hanno spostato la loro attenzione dagli oggetti singoli alla loro relazione con il tempo e lo spazio[83].

Considerando invece la scena attuale, possiamo affermare, fortunatamente, che il paradigma sembra esser mutato in quanto «l'incapacità di contenere la carica dei significati», richiamata da Iaquinta, si è trasformata invece in una disposizione propositiva, che proprio l'artivismo utilizza, condivide e mette in risalto.
Le pratiche artiviste odierne, partendo dall'ampiezza semantica delle cose (quasi come fosse un recupero del sentire ed interpretare medievale), provano a tracciare sentieri facilmente percorribili, o quanto meno approcciabili, anche da fruitori meno abituati all'interazione con il mondo dell'arte.

[82] Iaquinta, *L'anomalia italiana*, p. 101.
[83] Groys, *In the flow*, p. 109.

2.2. RADICI STORICHE E PERSISTENZE METODOLOGICHE: ESEMPI DI ESTETICHE NELL'ARTIVISMO CONTEMPORANEO

Come accennato in premessa, vorrei dare ora maggiore risalto al comune denominatore emerso in tutte le manifestazioni artiviste: il concetto di estetica al quale, oltretutto, fanno appello, in modalità differenti, critici, creativi e fruitori del mondo culturale-artistico.
Va infatti ricordato che «la funzione comunicativa dell'arte è sempre stata subordinata alla sua funzione estetica. L'arte è sempre stata giudicata innanzitutto secondo i criteri di bellezza, del piacere dei sensi e della soddisfazione estetica, oppure di un fastidio calcolato o di uno shock estetico[84]».

> L'arte tende […] proprio grazie alla funzione estetica alla polifunzionalità più ricca e varia senza con ciò impedire all'opera d'arte di esercitare [anche] un'azione sociale. Facendosi valere nell'arte come funzione specifica, la funzione estetica aiuta l'uomo a superare l'unilateralità della specializzazione, che impoverisce non soltanto il suo rapporto colla realtà ma anche la sua possibilità di agire nei suoi confronti. Non frena l'iniziativa creativa dell'uomo ma al contrario aiuta a svilupparla[85].

Giova anche ricordare che l'estetica, intesa come l'insieme di forma, stile, composizione ed impatto sensoriale, è un potente mezzo capace di amplificare il messaggio che si desidera veicolare. Il suo utilizzo, quando ponderato, può dirsi elemento fondamentale per lo sviluppo dell'artivismo, secondo almeno i seguenti filoni:

- aiuta ad attirare l'attenzione: in un mondo sovraccarico di informazioni, un'opera artivista visivamente o acusticamente accattivante ha maggiori probabilità di essere percepita;
- facilita la memorizzazione: grazie all'impatto estetico, i fruitori sembrano essere maggiormente propensi a soffermarsi sul messaggio; immagini potenti, installazioni suggestive oppure performance coinvolgenti si imprimono nella mente dello spettatore, traghettando il contenuto necessario a produrre un'azione;
- rende accessibile la complessità: tematiche sociali complesse possono essere percepite in modo più intuitivo (e quindi partecipativo) attraverso il linguaggio estetico. Si pensi all'utilizzo dell'estetica nel marketing e a quanto riesca a massimizzare l'*engagement* dei possibili acquirenti di prodotto;
- genera risonanza emotiva: come noto, l'arte ha la capacità unica di coinvolgere le persone ad un livello emotivo profondo. L'estetica in questo caso, attraverso l'uso di colori, suoni, movimenti o metafore visive, può suscitare speranza, empatia, simpatia, rabbia e tutte le emozioni che spingono alla riflessione, ed augurabilmente all'azione[86].

L'artista pertanto, nella scelta delle modalità di come proporre un'opera, si trova a dover considerare in prima battuta quale versione dell'estetica mettere in campo, a seconda del fruitore a cui l'opera è teoricamente destinata ed a seconda dei risultati attesi, qualora ce ne siano.

[84] Groys, *In the flow*, p.110.
[85] Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, p. 180.
[86] I quattro macro insiemi illustrati, da soli, potrebbero anche fungere da linea programmatica per le pratiche artiviste. Il discrimine però è dato solo dalla consapevolezza o meno delle possibilità che arte ed attivismo possono fornire.

2.2.1. L’ESTETICA DEL TURBAMENTO

Indirizzando allora parte della ricerca verso quell’ambito estetico che si propone di provocare un fastidio o uno shock, esempio calzante mi è parsa un’opera recente di Maurizio Cattelan.

Maurizio Cattelan, *November* (2023), Palazzo della Ragione, Bergamo. Foto Lorenzo Palmieri.



November raffigura un uomo senza dimora in un momento di vulnerabilità estrema: forse cagionevole o ebbro, sdraiato su una panchina, incapace di sollevarsi ed intento ad assecondare un bisogno fisiologico che, in questo caso però, assume molteplici significati negativi, costringendo l’osservatore ad interrogarsi di fronte al disagio ed alla fragilità che la scena comunica.
Dal punto di vista percettivo, esclusa la breve descrizione, è innegabile che Cattelan abbia voluto rifarsi ad una estetica disturbante.
November, anche solo riallacciandosi ad uno dei quattro punti esposti sopra, può infatti risultare per gli osservatori una metafora visiva ficcante ed angosciante, capace di interrogare i cuori, e le menti, più sulla miseria umana che talvolta si esprime nell'indifferenza rispetto alle fragilità degli altri, che sul disagio del senzatetto.
Grazie all’estetica, credo che Cattelan sia riuscito ad invertire il punto di analisi dell’opera, trasformandola in giudice dell’osservatore, e non viceversa come di consueto accade.
La scelta del luogo (un palazzo di giustizia medievale), del materiale (la nobiltà e preziosità del marmo), del soggetto (un senza fissa dimora al quale viene prestato il volto di un caro amico dell’artista), sono elementi ai quali viene assegnato un polimorfismo interpretativo che ambisce a sovvertire il senso comune delle percezioni, con l’obiettivo di insinuare il dubbio, provando magari ad allenare nuovi approcci nel considerare lo stato delle cose.

In *November*, proprio come fosse un dispositivo artistico multiforme di diretta emanazione dagli anni Settanta, possono e devono scorgersi molteplici livelli di lettura.
Ciò che propone Cattelan infatti, non solo con *November*, può dirsi nuovo nell'impostazione, nelle scelte, e nel rientrare a pieno titolo nell'alveo dell'artivismo politico, come ritiene Trione[87].
Non lo è, invece, se lo si considera parte di un lascito diretto dell'Arte relazionale, Concettuale e di *Détournement*.
In analogia col passato, infatti, si pensi allo statunitense Vito Acconci, uno tra i pionieri sulla scena artistica ad aver introdotto nelle sue performance atti spesso sconcertanti, capaci di sfidare l'apparente decoro borghese.
L'opera *Seedbed* (1972)[88], ad esempio, venne definita dalla critica sia come un'audace esplorazione delle dinamiche di potere, sia come una violazione dello spazio personale. Acconci, con la sua performance, determinò uno sfaldamento repentino dei confini tra pubblico e privato, coinvolgendo lo spettatore, *obtorto collo*, in una dinamica psicosessuale non consenziente. Usò spesso il proprio corpo, insieme ad azioni provocatorie, per rompere la barriera tra vita e arte, creando una relazione diretta, e spesso destabilizzante, con il pubblico; Cattelan, analogamente, si serve invece dell'ironia, della dissacrazione e del cortocircuito visivo per illuminare i tanto temuti temi sociali, politici e di dinamiche legate al potere, trasformando così la sua arte in forme di critica sociale performativa.
Pertanto, usare un atto fisiologico tabù innesca una rottura della distanza tra l'osservatore e l'opera, tanto nel passato quanto nel presente.
Nonostante le similitudini però, è altrettanto interessante notare alcune delle differenze tra i due periodi storici presi come riferimento per questo capitolo; negli anni Settanta, determinate tipologie di azioni minavano perlopiù la censura ideologica, esponendo l'artista a denunce[89] o, nella peggiore delle ipotesi, all'arresto.
Oggi è molto più raro, almeno nella maggior parte dell'Europa, che un artista venga arrestato, e le censure possono quindi dirsi il più delle volte logistiche. Le opere reputate non aderenti alla morale comune, o scomode dal punto di vista ideologico, semplicemente vengono rimosse o profanate.

[87] Vincenzo Trione, nel suo *Artivismo* (2022), lo cita nel primo capitolo: *Discoro sull'arte politica*, tra gli *exempla*, affermando come nella «mappa di visioni politiche [connesse all'artivismo], un posto a sé è occupato da uno degli artisti all'apparenza più disimpegnati del nostro tempo: Maurizio Cattelan.» (V. p. 10.)
[88] Facente parte di un nucleo di tre performance della mostra *Sonnabend Show Jan 72: Archives*[88] tenutasi a New York (15 gennaio/29 gennaio 1972), Acconci, nascosto sotto una rampa (costruita in maniera tale da essere in continuazione con il pavimento della galleria che ospitava la performance) si masturbava; in giorni prestabiliti, mercoledì e sabato e per la durata di circa otto ore, metteva in scena atti di autoerotismo, rendendo partecipi gli involontari avventori della galleria che, grazie ad un microfono ed un altoparlante, potevano sentir riecheggiare nell'ambiente le fantasie sessualmente esplicite e volgari di Acconci, provocate dal pubblico che transitava sopra di lui.
[89] Emblematica la vicenda di Gino De Dominicis: dopo aver presentato alla Biennale di Venezia del 1972 l'opera *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile*, venne accusato di «sottrazione di incapace» e insulto alla dignità della persona, fu poi assolto. L'opera concettuale di De Dominicis consisteva in una installazione caratterizzata dalla presenza di Paolo Rosa, un ragazzo con la Sindrome di Down, seduto accanto ad oggetti inanimati (una pietra, una palla, un cubo invisibile) come simbolo di un tempo sospeso, una sfida alla morte attraverso l'immobilità. Per approfondimenti sulla vicenda vedasi D. Voso, *Arte, marginalità del quotidiano, censura. I casi di Hans Haacke e Gino De Dominicis*, «Piano B. Arti E Culture Visive*»*, vol. 1, n. 1, (gennaio 2016), pp. 296-320.

2.2.2. L'ESTETICA MUTAFORMA

Un esempio di scontro con le istituzioni è offerto dalla monumentale scultura *Oltre le radici* (2019), di Stefano Pierotti (1964), artista a cui vorrei accennare per due motivi: rientra nella definizione di *artivismo inconsapevole*[90]; utilizza l'estetica come elemento mutaforma per risemantizzare l'opera ad ogni contingenza, o percepita necessità.

Oltre le radici è oggetto di una *querelle*, tutt'ora in corso, in cui si contrappongono nettamente differenti opinioni, a svantaggio della piena fruibilità dell'opera, che verosimilmente verrà rimossa.

Stefano Pierotti, *Oltre le radici* (2019 vs. 2023), Piazzale Boccherini, Lucca[91].





Sintetizzando brevemente i passaggi salienti della vicenda: nel 2019 l'artista vince un concorso indetto da Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca e Fondazione Centro Studi Ragghianti per il 50° anniversario dell'Associazione Lucchesi nel Mondo. La monumentale opera[92] in acciaio Cor-Ten, concepita come simbolo identitario, fin dalla sua genesi è stata oggetto di frizioni tra l'autore e gli Enti per il cambio della location: da Porta San Pietro alla rotatoria di Piazzale Boccherini di Lucca.

Nel maggio 2021 avviene una prima "manomissione" da parte dell'autore. L'artista viene fermato dalle forze dell'ordine mentre rimuove le foglie d'acciaio dalla scultura, dopo aver scritto sulla base la frase di Pier Paolo Pasolini: «Oggi è domenica, domani si muore». Dichiarerà di averlo fatto per

[90] Con l'espressione "artivismo inconsapevole", da me proposta e non ancora codificata come locuzione, mi riferisco alle forme d'arte che producono un impatto sociale, economico, politico o di resistenza, senza che l'autore abbia pianificato tale risultato come obiettivo primario.

[91] In origine come nella foto a sinistra.

[92] *Oltre le radici*, è una scultura che rappresenta un albero stilizzato, caratterizzato da rami che si proiettano verso l'alto e radici che emergono dal terreno della rotatoria in cui è collocato; il pannello centrale, raffigurante una mappa muta del mondo, è posto in maniera tale da intervallare le due sezioni, significando visivamente il legame inscindibile con la Terra d'origine (le radici) anche quando, dopo una migrazione, non la si abita più. L'unico materiale utilizzato per la realizzazione dell'opera è il Cor-Ten, prediletto da Pierotti per la resistenza agli agenti atmosferici e per il caratteristico colore bruno-ruggine, cangiante a seconda dell'umidità e dell'intensità della luce atmosferica. Un albero cromaticamente vivo, dal design frastagliato che, grazie ai moduli ortogonali e diagonali di cui è composto, richiama visivamente la separazione dalla propria terra, rinsaldata nella costruzione di un'identità in armonia con il territorio in cui la migrazione ha condotto. Un'opera di carpenteria metallica pesante complessa, con un'altezza di 5 metri ed una larghezza di circa 4 metri, la cui realizzazione ha richiesto circa un anno di esecuzione.

protesta contro l'amministrazione, la quale non avrebbe rispettato gli accordi sulla valorizzazione dell'opera.
Ad agosto 2022 l'artista, sul terreno antistante l'opera, inserisce come elementi cromatici delle foglie rosse, simboleggianti le lacrime, simili a quelle presenti nell'opera iniziale. La Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca interviene ufficialmente chiedendo il ripristino dell'opera originale o, in alternativa, la sua rimozione definitiva, sostenendo che il monumento sia stato snaturato.
A marzo 2023 Pierotti aggiorna la citazione pasoliniana con riferimento alla strage di Cutro «Oggi è domenica, domani si muore - in mare». L'opera assume una connotazione di denuncia politica globale.
Per inciso, purtroppo non è bastato nemmeno l'*endorsement* di Vittorio Sgarbi[93], che nel giugno 2023, e prima che la scultura entrasse nelle proprietà dell'Amministrazione Pardini, provando a redimere l'opera, aveva commentato così: «Quello che ha fatto [Pierotti] è quello per cui è lodato, ammirato e pagato Banksy. Voi avete il Banksy di Lucca e gli rompete i coglioni, solo perché si sa chi è, perché Banksy non sappiamo chi sia.[94]».
Eccezion fatta per la terminologia *sui generis*, il concetto espresso da Sgarbi annovera Pierotti negli artivisti, alla stregua di Banksy, e rende anche chiaro, in generale, quanto l'ostracismo reciproco delle parti in causa non faccia altro che depotenziare la funzione e la fruibilità di un'opera d'arte.
Maggio 2025 l'artista dipinge sul monumento la bandiera palestinese e delle parole pro-Gaza. Il Comune tenta una copertura con vasi di fiori e ribadisce l'intenzione di rimuovere la scultura, definendola ormai una lavagna ideologica.
A febbraio 2026 il sabotaggio dell'opera: le scritte vengono definitivamente cancellate da ignoti e l'artista si dichiara rammaricato per la censura del contenuto politico delle sue integrazioni. Il dibattito si sposta quindi sulla legittimità della censura di un'opera da parte di chi ne detiene la custodia fisica contro il Diritto d'autore dell'artista.
L'arte, che la si definisca o meno, che la si approvi oppure no, trova sempre il modo di manifestarsi, in alcuni casi addirittura a prescindere dalle intenzioni o volontà dello stesso artista.
Tanto varrebbe allora che le manifestazioni dell'arte riuscissero sempre ad essere, a prescindere dall'estetica alla quale si ricorre, il più condivise e condivisibili possibile: come l'ultimo esempio radicale che propongo di seguito, a titolo di cronaca, per rendere chiare le molteplici sfaccettature dell'artivismo.

[93] Storico, critico d'arte, ed ex sottosegretario al Ministero della Cultura nel biennio 2022/2024.
[94] Breve intervista a Vittorio Sgarbi intervenuto in favore di Pierotti. <https://www.youtube.com/watch?v=NU3DcU5OhEo&t=39s> (Ultima lettura: 20.09.2025)

2.2.3. L'ESTETICA DELL'ABIETTO[95]

Freedom Kick, dell'artista spagnolo concettuale ed iperrealista Eugenio Merino[96] in collaborazione con il collettivo statunitense *INDECLINE*[97], è un recente progetto/performance ispirato dalla possibilità dell'arte di veicolare uno «shock estetico», forte.

Eugenio Merino e INDECLINE, *Freedom Kick* (2020), Tijuana, Messico[98].





Avviato nel 2020, consiste nella produzione di repliche iperrealistiche, in silicone, delle teste di leader politici (Trump, Putin, Bolsonaro, Netanyahu etc.) da utilizzare come fossero veri palloni da calcio. *Freedom Kick*, però, è anzitutto un'azione performativa, riproponibile anche in forma di

[95] «L'abietto rappresenta un complesso concetto psicologico e filosofico, introdotto dalla psicoanalista […] Julia Kristeva nel suo libro *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), come fondamento di una differenziazione fondamentale tra il sé e il non-sé. Per Kristeva, l'abiezione è legata ai concetti di confine e trasgressione, che svolgono un ruolo fondamentale nel differenziare il sé dall'altro. Le sue idee furono in parte influenzate dalle opere di Georges Bataille e dal pensiero di Jacques Lacan. […] Nelle arti visive, l'abietto è diventato un'area di grande interesse per artisti […] le fotografie di merda e cadaveri di Andres Serrano, le immagini cosparse di vomito di Cindy Sherman, le rappresentazioni viscerali e intime di Kiki Smith, le sculture di Mike Kelly, gli animali squartati in vetrina di Damien Hirst e i personaggi abietti di Paul McCarty, tra cui Pinocchio e Babbo Natale. Pur abbracciando ogni sorta di stile, l'Abject Art tende a sconvolgere incorporando e utilizzando materiali sgradevoli, repellenti e disgustosi. […] Gli artisti che lavorano nel campo dell'Abject Art impiegano materiali organici, fluidi corporei, decomposizione, frammentazione e contaminazione per interrompere il senso di distanza e controllo dell'osservatore. Mettono a nudo le superfici sterilizzate dello spettatore conformista, rivelando le esclusioni sociali su cui si fonda il gusto.» Per approfondire vedi: G. Patella, *Abject Art*, "International Lexicon of Aesthetics", Vol. 8, Milano, Mimesis, 2025.

[96] Eugenio Merino (Madrid, 1975). Nonostante l'artista non si avvalga esplicitamente del termine artivismo per descrivere le sue pratiche e poetiche, i suoi lavori rientrano pienamente nella definizione. Merino utilizza la provocazione ed il paradosso come mezzi per mettere in discussione la narrazione storica che la cultura dominante, composta da chi detiene il potere economico, politico e religioso, fa di sé stessa. Le sue pratiche si manifestano prevalentemente tramite la scultura di richiamo neorealista, le installazioni, i disegni o la pittura.

[97] «Collettivo artistico ed attivista fondato nel 2001 e composto da writer, registi, fotografi, ribelli e attivisti a tempo pieno. *INDECLINE* si concentra sulle ingiustizie sociali, ecologiche ed economiche perpetrate da governi, aziende e forze dell'ordine americane ed internazionali» come evidenziato sulla Home page del loro sito. Gli aderenti al collettivo restano perlopiù anonimi e le loro azioni hanno come obiettivo mantenere viva l'attenzione delle persone su questioni che richiedono maggiore coinvolgimento e presa di coscienza.

[98] Le foto della performance con il capo di Donald Trump sono tratte dal portfolio del fotografo Jason Goodrich <https://thejasongoodrich.com/freedom_kick_tijuana/> (ultima lettura: 09.09.2025)

Videoarte, come nel caso della mostra tenutasi a Palermo, presso Spazio Rivoluzione, lo scorso febbraio/marzo 2025, ad un mese dal secondo insediamento di Donald Trump presso la Casa Bianca. Per l'esposizione palermitana, Merino ed INDECLINE, riproposero proprio l'azione che si tenne a Tijuana, e che inaugurò la serie nel 2020, sotto forma però di videoinstallazione, con a corredo l'elemento artistico musicale, altro potente strumento capace di veicolare differenti sensi, a seconda dell'uso e delle scelte repertoriali.

Eugenio Merino e INDECLINE, *Freedom Kick* (2020), Tijuana, Messico.



Il *medium* concettuale è il calcio, scelto perché uno tra gli sport più conosciuti e praticati a livello mondiale. Per quanto la tipologia di *performance* possa apparire cruenta ed irrispettosa, e forse non così aderente al concetto di arte per come notoriamente inteso, in realtà anch'essa ricalca la solida tradizione degli anni Sessanta e Settanta in cui, come visto, la *body art* e la satira politica venivano considerate comunque arte, anche se di protesta, utile soprattutto a risemantizzare la percezione collettiva *dello status quo*.
L'invito a calciare una testa, infatti, rimanda ad esperienze di violenza partecipativa simili all'opera già citata di Yoko Ono, *Cut Piece*, in cui l'obiettivo consisteva nel trasferire la responsabilità dell'atto dissacrante, liberatorio o distruttivo allo spettatore.
Analogamente, Marina Abramović con *Rhythm 0* (1974), invitava il pubblico ad usare 72 oggetti, tra cui una pistola, ad usarli su di lei.
Freedom Kick invece, anziché servirsi del corpo dell'artista, usa come oggetto l'icona del potere, autorizzando implicitamente il pubblico a violarlo, in una sorta di ritualità collettiva.
Un po' come già fece anche Wolf Vostell, cofondatore di Fluxus, ed uno dei principali esponenti dell'*happening* europeo. A partire dagli anni Sessanta, utilizzò altrettanto simbolicamente alcuni elementi iconici del consumismo, unitamente ad immagini di leader, come realtà dalla quale partire per far emergere la natura oppressiva della società.

In tempi più recenti, anche Stefano Pierotti, aveva nel 2011 presentato in occasione di Paratissima (To) l'opera *Berluscrotto*[99], una sequenza di sei sculture provocatorie raffiguranti in progressione ritratti tridimensionali della testa dell'ex Premier Silvio Berlusconi.
Esattamente come avviene in questa performance nel ridurre un "capo" di governo in un feticcio da prendere a calci, svuotandolo di tutta la presunta importanza e carica istituzionale.
L'atto grottesco, scioccante e controverso di dissacrare un corpo, che ha portato buona parte della critica ad un immaginabile sollevamento degli scudi, mi è parso, anche in questo caso, elemento non certo nuovo se si pensa, ad esempio, alle poetiche introdotte dell'Azionismo Viennese[100]; gli Azionisti usavano corpi, sangue, atti rituali dissacranti e sacrileghi, per protestare contro il passato nazista, la Chiesa Cattolica e il bigottismo austriaco.
Merino ed INDECLINE usano invece l'iperrealismo scultoreo, molto vicino *alla Body art*, per ribaltare l'orrore politico in un gioco liberatorio, seppur brutale.
Alcune delle performance di *Freedom Kick*, soprattutto in paesi meno liberali dell'Europa, hanno avuto però come conseguenze denunce di tipo penale, ed in alcuni casi, vere e proprie rappresaglie con annesse minacce di morte, per lesa dignità[101].
Ciò nonostante, l'avventura provocatoria di Merino ed INDECLINE non si arresta[102].

Nel settembre del 2025 l'ultima performance. Poco prima che si tenesse l'ottantesima sessione dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, nella sede centrale di New York, si è sentita l'esigenza di organizzare una nuova partita, tra palestinesi ed israeliani, questa volta con la testa del capo di Stato israeliano Benjamin Netanyahu, evidenziando un sincretismo culturale metaforico ma al contempo reale grazie alla performance che lo ha reso possibile, visibile ed efficace.
Dal punto di vista teorico possiamo dedurne, in analogia col passato, che le *performance* di Merino ed INDECLINE si configurano come una sorta di evoluzione "social" (quindi condivisa e condivisibile) degli *Happening*.

[99] Le teste dell'opera subiscono un'involuzione: da integra, la prima testa, a quasi sbriciolata l'ultima. Pierotti, in diverse interviste, ha spiegato di aver voluto usare il Premier come soggetto delle sue opere per sfogarsi e divertirsi, descrivendo a modo suo un fenomeno sociale, più che politico: «Le righe di rosso che attraversano il volto di Berlusconi vengono percepite come sangue ma in realtà è solo vernice rossa. Intendevo rovesciali sulla testa un barattolo intero di vernice, come se il comunismo, parola di cui si riempie la bocca, se lo divorasse in un sol colpo. Ci ha abituati a tutte le trasformazioni d'abito e di comportamento possibile, con la bandana, mostrando le corna, in giacca in doppio petto, in maglioncino: mancava la mia versione.» Cfr. articolo *Via alla mostra "Berluscrotto" di Stefano Pierotti a Pietrasanta*, del 12.11/2011 <https://www.viareggino.com/> (ultima lettura: 26.02.2026)
[100] Movimento austriaco, fondato a metà degli anni Sessanta da Günter Brus insieme ad Otto Mühl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, tutti noti rappresentanti della *body art* più estrema.
[101] Il caso più eclatante, con minacce di morte, processi ancora in corso e in alcuni casi addirittura pedinamenti ed intimidazioni, ha riguardato, oltre agli organizzatori, anche ambientalisti e attivisti della comunità *LGBTQIA+* brasiliani. Conseguenze di non poco conto per aver partecipato alla partita di pallone, giocata provocatoriamente con la testa iperrealista di Jair Bolsonaro, ex presidente del Brasile, scelto perché noto e contestato soprattutto per le sue politiche antiambientaliste e ferocemente discriminatorie.
[102] Eugenio Merino, in un'intervista apparsa sulla rivista *Artuu*, l'11 Settembre 2025, a firma di Alessandro Riva, ha dichiarato che dal suo punto di vista stiamo assistendo «ad un'ascesa globale dell'estrema destra, che prova a riconquistare i privilegi del potere economico e politico. L'arte può mettere in discussione tutto questo. L'idea [legata sempre alla performance di *Freedom Kick*] è quella di incorporare altri rappresentanti dell'estrema destra 2.0, come Giorgia Meloni, Viktor Orban, Nayib Bukele, Javier Milei o Marine Le Pen. E altri che, sfortunatamente, verranno.»

Eugenio Merino e Indecline, *Freedom Kick* (2025), New York, Stati Uniti.[103]







Negli anni Sessanta o Settanta, però, le performance, o l'*environment*, erano perlopiù in forma di evento unico. Era la documentazione a fungere da traccia secondaria: consistente in fotografie sgranate ed in bianco e nero o pellicole da 16mm, l'oggettualità residuale dell'opera, diventava una reliquia per chi non c'era. Oggi, al contrario, l'opera viene progettata fin dall'inizio per essere un video di alta qualità, così da presentarsi al fruitore in maniera concorrenziale rispetto agli assunti comunicativi nel mondo mass mediale contemporaneo.

Pertanto *Freedom Kick*, come opera, non è la testa di silicone in sé (nonostante poi l'oggetto verrà musealizzato, come nel caso del capo di Netanyahu), ma il video della sua profanazione che, grazie

[103] Il quartier generale dell'ONU a New York, noto anche come Palazzo di Vetro, ha ospitato dal 9 al 29 settembre del 2025 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite per discutere con gli Stati membri anche la questione del genocidio in atto a Gaza, insieme al nodo del riconoscimento dello Stato di Palestina. Il collettivo ha dichiarato che la scelta del luogo era mirata e voluta come parte integrante della performance *site-specific*, utile per rendere il messaggio ancora più chiaro, considerando che l'ONU ha formalmente codificato la nozione di genocidio nel diritto internazionale subito dopo la Seconda guerra mondiale, in risposta agli orrori dell'Olocausto.

all'attivismo mediatico, estenderà la sua capacità di shock estetico-visivo, oltre il tempo della performance stessa.
Infatti, uno degli obiettivi del collettivo, per loro stessa ammissione, è

> competir dentro de la economía de la atención, de una forma que sacuda a la gente de su estado normal de consumismo hipnotizado […] La misión subyacente es siempre mantener a la gente centrada en cuestiones que requieren algo más de atención que un vídeo de TikTok. […] Más que una denuncia, estos partidos representan una fuerza contra el poder hegemónico, donde la lucha colectiva y la colaboración se presentan como una receta necesaria para los nuevos tiempos.[104]

INDECLINE, in una delle loro interviste, mette anche in risalto come, con le loro performance ed azioni, non intendano certo avanzare richieste ai governi, e di conseguenza ai politici.
Il messaggio, spiegano, è diretto perlopiù ai cittadini col fine di ricordare a tutti che:

> en la base piramidal de cualquier construcción o gobierno están las personas individuales, seres humanos que tienen sus propias políticas, sus propias necesidades, deseos, responsabilidades y moralidad. Es fácil perderse en esa rutina, pero lo que estamos dispuestos a ignorar es lo que algún día podríamos vernos obligados a soportar.[105]».

Aspetti e commenti, gli ultimi due esposti, che rendono le manifestazioni artiviste di INDECLINE non più conformemente politiche, come si sarebbe potuto pensare; e forse anche contraddittorie, non comprendendosi chiaramente da quale parte del campo della critica si collochino.
Grazie ad una delle descrizioni di artivismo che Trione tratteggia nel suo libro, le pratiche del Collettivo si potrebbero inserire armonicamente nella sezione del *Controdiscorso sull'arte politica: Politica degli impolitici*, un tipo di arte che:

> sente l'ambiguità come condizione ineliminabile e fondativa. Si dà come avventura cognitiva, che può mostrare una cosa e, al tempo stesso negarla. […] profonda, multiversa, polivalente, ambivalente, nemica di se stessa, più duratura della cronaca cui pure si ispira, insofferente verso ogni luogo comune, pronta anche a dare cittadinanza a Satana, può assumere di tutto. Considera lecita ogni suggestione. […] Ed è chiamata a mettere in situazione quel che è qui-e-ora, facendone affiorare lo spessore e la polisemia. Ma, soprattutto, dice quello che il presente tace, pensa quello che il presente non pensa. Gli artisti impolitici […] si portano oltre il sipario delle evidenze […] di lato all'*estremo*, cercano di pervenire a verità più segrete rispetto a quelle fornite dalla cronaca. […] sperimentano un intra-vedere fatto di immagini non assertive ma ambigue, capaci di mettere in moto il nostro apparato d'interpretazione simbolica, provocando assonanze emozionali[106].

---

[104] Trad. mia: «competere nell'economia dell'attenzione in un modo che scuota le persone dal loro normale stato di consumismo ipnotizzato. La missione di fondo è sempre quella di mantenere le persone concentrate su argomenti che richiedono più attenzione di un video di TikTok […] Più che una denuncia, queste partite rappresentano una forza contro il potere egemonico, dove la lotta collettiva e la collaborazione sono presentate come una ricetta necessaria per questi tempi nuovi.» <https://www.eldiario.es/cultura/arte/palestinos-e-israelies-juegan-futbol-cabeza-netanyahu-frente-sede-onu-nueva-york-accion-artistica-eugenio-merino_1_12585257.html> (ultima lettura: 16.10.26).
[105] *Ibidem*, trad. mia: alla base di qualsiasi struttura o governo ci sono individui, esseri umani con le proprie idee politiche, i propri bisogni, desideri, responsabilità e moralità. È facile perdersi in questa *routine*, ma ciò che siamo disposti a ignorare è ciò che un giorno potremmo essere costretti a sopportare.
[106] Trione, *Artivismo*, pp. 196-197.

Dal punto di vista pratico, il progetto *Freedom Kick*, mi è parso il più concreto e stratificato tra gli esempi di artivismo sin qui proposti, anche se caratterizzato da un'estetica non conforme al bello, e certamente non accomodante. D'altronde, come teorizzato da Julia Kristeva, l'abietto si configura nel disturbo di un sistema o un ordine. In questo caso, Merino e INDECLINE usano l'abiezione per attaccare un sistema di potere ed autoritarismo e pertanto, l'atto di calciare la parte del corpo sede dell'identità, la testa, evoca pienamente il concetto di abietto come declassamento del soggetto ad oggetto.
Inoltre, la performance in sé, attraverso il coinvolgimento "giocoso", diretto ed agito, sembrerebbe aver assunto anche i tratti del *Game-Based Learning*[107]: il fruitore-partecipante infatti, invitato nel gioco ludico della performance, e a partire dall'azione motoria, è come se allenasse inconsapevolmente la capacità cognitiva nel non delegare (a corpi astratti della società) l'onere dell'azione, soprattutto di fronte ad ingiustizie ed aberrazioni.
Una modalità di interazione oggi definita *call to action*, ma che potrebbe essere vista altresì come una rilettura delle strategie Fluxus, riguardanti i concetti di riproducibilità e partecipazione.

[107] Metodologia didattica innovativa che si avvale del gioco come veicolo per l'apprendimento. Nelle attività di insegnamento vengono integrati elementi ludici al fine di rendere l'esperienza educativa più coinvolgente ed interattiva.

2.2.4. LOGICHE DEL BRUTTO: UN BILANCIO

«Se quindi l'arte vuol rendere intuitiva l'idea in un modo che non sia soltanto unilaterale, non può sottrarsi al brutto. […] Se natura e spirito debbono esprimersi in tutta la loro drammatica profondità, il brutto di natura, il male e il demoniaco non possono mancare[108].»

Le manifestazioni analizzate sin qui dimostrano come l'estetica del brutto operi principalmente a mo' di apparato per rendere inconfutabile la rottura e la denuncia che si intende veicolare.
Si è vista: un'estetica disturbante per denunciare sul piano teorico l'apatia, ed il ruolo passivo che nella società molti cittadini interpretano (Cattelan); un'estetica "mutaforma" per denunciare il trasformismo, la censura, o la poca attenzione, su temi che richiederebbero maggiore postura istituzionale e prese di posizioni nette ed apartitiche (Pierotti); un'estetica cruenta e giocosa, con cui attivare invece paradossi sensoriali che emulano la realtà per come realmente vissuta, e ad essa ambiscono a ritornare, per una più giusta ripartizione delle responsabilità, a partire dal basso.

Con la scelta di questi casi studio, ho voluto evidenziare l'indubbia efficacia dell'urto visivo nel sollevare interrogativi e nel documentare alcune realtà, assolvendo ad una funzione critica indispensabile.
Tuttavia, emerge un limite strutturale: lo shock, pur sensibilizzando la coscienza, resta spesso una reazione immediata che non evolve in prassi risolutiva.
Il brutto estetico è certamente capace di gridare l'esistenza di un problema, ma raramente possiede la forza coesiva per sanarlo.
Infatti, per quanto nobili possano essere gli intenti di sensibilizzazione da parte dell'artista, il repentino sovvertimento delle condizioni sfavorevoli, risulta un obiettivo a breve termine quasi privo di fondamento, per almeno due motivi:

- la diuturna contrapposizione (esasperata, forse, anche dalle scelte estetiche) degli attori in causa (Artisti *vs* Amministrazioni *vs* Politica), chiamati a contribuire al miglioramento di alcuni ambiti nella società, se solo agissero di concerto;
- parziale responsabilità dei fruitori dell'arte, soprattutto se si considera quanto spesso, nella post visione di un'opera, l'emozione scemi per lasciare spazio ad altre fascinazioni.

Sul punto, anche Trione ha laconicamente ricordato, in maniera analoga a Warhol[109], che «il nostro è un tempo di traumi privi di traumaticità. Li abbiamo anestetizzati.[110]»
Sottoscrivo la considerazione, non ritenendo *agente* il potere auspicato dai «Cantori dei dannati della Terra — migranti, nomadi, emarginati, minoranze etniche e religiose — [che] illuminano il crepuscolo che abitiamo[111]».
Nel «raccontare drammi sociali, antropologici attraverso immagini leggibili, informate, dense […] iconografie neo-realiste […] che non mirano a portarci altrove, ma vogliono renderci consapevoli di

[108] K. Rosenkranz, Estetica del brutto, a cura di Sandro Barbera, Palermo, Aesthetica edizioni, 2004, p. 52.
[109] Warhol aveva capito sin dagli anni Sessanta quanto la ripetizione mediatica potesse svuotare di significato l'orrore, facendolo divenire emotivamente neutrale.
[110] Vedi intervento di Vincenzo Trione, *Arte e apocalisse, oggi*, Lugano, 9 novembre 2024, promosso dall'Associazione svizzera *NEL*. <https://youtu.be/esmQ0zoQtiA?feature=shared> (ultima lettura: 20.06.2025). (min. 31.04)
[111] ID., Artivismo, p.27.

ciò che sta accadendo a poca distanza da noi[112]» non riescono ad imprimere la sufficiente potenza generatrice che, di converso, altre manifestazioni artiviste determinano. Ed è proprio in questa falla, tra sensibilizzazione ed azione, che si innesta la strategia artivista opposta.
L'estetica del bello riesce a risolvere concretamente alcune delle problematiche che l'estetica del dissenso si limita a denunciare.
Per superare il limite strutturale emerso, va detto che buona parte dell'artivismo esplora anche territori dove l'etica non si limita a urlare il dissenso, ma prova a dare forma a nuovi immaginari possibili, capaci di tradurre la denuncia in una proposta di bellezza condivisa e rigenerante.
Tale passaggio, dalla denuncia alla progettualità estetica, sarà l'oggetto della restante analisi.

[112] *Ivi*, p. 29.

2.3. IMMAGINARI POSSIBILI TRA ETICA ED ESTETICA

Entrare nel campo degli immaginari possibili ha comportato il doversi interrogare su come la bellezza, storicamente associata al disimpegno, possa invece farsi motore di cittadinanza attiva. Una transizione, per quanto possibile e reale, non priva però di ambiguità o fraintendimenti.

Prendendo ad esempio il progetto di Alfredo Meschi, artivista per sua stessa ammissione, emerge in prima analisi, e solo osservando la foto proposta, come l'estetica del bello, parimenti a quella del brutto, venga utilizzata primariamente per creare un impatto visivo, in questo caso più armonioso e quasi ipnotico.

Alfredo Meschi tra i disegni di Giò Manzoni[113]. Ph. Sara Meliti.



L'innesco dell'opera artivista *In the blink of an eye*[114], avviato nel 2016, è frutto di ragionamenti maturati dopo aver preso coscienza di alcune delle ingiustizie che attanagliano il pianeta, riversate poi nel Manifesto del progetto:

[113] Giovanni Manzoni Piazzalunga, è un giovane artista che nell'elaborazione dei suoi disegni monumentali, oltre ad ispirarsi per lo stile al muralismo messicano, alle rappresentazioni michelangiolesche ed alla street art, si avvale di matite e fondi di tè e caffè come materiale pittorico. Aspetto che richiama le basi programmatiche della Trash Art ed Eco Art, movimenti sviluppati a partire dagli anni sessanta/settanta e che, rifacendosi al ready made di Duchamp, trasformano rifiuti e materiali di scarto in opere d'arte, promuovendo la possibilità di trasformare un problema in risorsa.

[114] «Progetto artistico ispirato dalle quarantamila piccole X tatuate sull'intero corpo dell'artista […]. Nel 2017 assieme al fotografo Massimo Giovannini ha deciso di fissare […], iniziando a trasferire attraverso un tatuaggio, le X di Alfredo sul corpo di 4000 altre persone […]. Tutte ritratte in un dittico fotografico, rappresenteranno una performance a perenne memoria di questo momento storico dell'Antropocene, la prima era geologica a prendere nome da una specie animale e dalla sua infausta capacità di alterare gli equilibri della Terra». Per i dettagli del progetto, ancora in *fieri*, Vedasi

ANTROPOCENE_40.000 Istanti d'Infinito

40.000 sono gli Animali uccisi ogni secondo nel mondo solo per soddisfare il nostro palato. La maggior parte di loro sono Animali marini.
40.000 sono le persone migranti che hanno perduto la vita in mare fuggendo dalla disperazione.
Ed in mare e negli oceani, ogni secondo gettiamo una quantità di plastica pari a 40.000 bottiglie da mezzo litro.
Mari ed Oceani sono diventati un incubo liquido.
Sulla terraferma non va meglio:
negli States, ogni anno, 40.000 sono le persone che muoiono per overdose
40.000 quelle che muoiono negli incidenti d'auto
40.000 quelle uccise con armi da fuoco
40.000 quelle che godono nel vedere cani costretti a combattere e a scannarsi
40.000 quelle che si suicidano
40.000 le bambine ed i bambini che subiscono violenze sessuali.
Tutta questa nostra bella e preziosa "civiltà" ha i giorni contati, non più di 40.000 [109 anni circa].
Ma l'attuale comunità scientifica, basandosi su dati più aggiornati, riduce quei 40.000 giorni a poco più di 40.000 ore [circa 4 anni e sei mesi]. Una manciata di anni ci separano dalla sesta estinzione di massa […][115].

Come atto I dell'opera, oltre ad aver abbracciato completamente il veganesimo dal 2014, Meschi è stato impegnato in sedute dal tatuatore, per un totale di ben cento ore (da gennaio a marzo 2016), affinché il suo corpo venisse ricoperto da 40.000 x[116], a memoria del numero di animali che viene soppresso ogni secondo nel mondo per scopi alimentari umani (le stime precise variano).
Costruendo il progetto come fosse un polittico, nelle fasi successive di produzione, si è avvalso di media come: fotografia, propaganda, happening, momenti laboratoriali e performance, rivisitando le lezioni estetiche e sensoriali di *Performance Art*, *Body Art* ed *Arte Concettuale*[117].
Infatti, risemantizzando astrattamente il tatuaggio in una *vanitas* moderna, per poi accomunarlo ad un *memento mori* tautologico inverso, è come se avesse voluto rispecchiare la caducità che come specie umana causiamo agli altri esseri viventi, veicolando in tal modo una critica antispecista forte ed una istanza *Plant-based*/*Vegan* vaste, considerando l'ampiezza dei discorsi che ne deriverebbero.

<https://www.intheblink.org/home> (ultima lettura: 08.07.2025). Si segnala inoltre un secondo progetto collaterale del 2020: *Disease X – Is the artist present?*.

[115] *Passim*. Specifico che i dati per come esposti nel Manifesto non contengono riferimenti bibliografici specifici. Aspetto però che ritenevo di dover evidenziare riguarda l'impatto etico, estetico e di gusto che l'artista si è proposto di sollecitare. Stando ai dati forniti dal sito, ad oggi il progetto ha coinvolto mille persone.

[116] Fino a quel momento l'artista non aveva mai tatuato la sua pelle, ed anzi, inizialmente, la sua idea di manifesto corporeo per il progetto prevedeva la scarificazione artistica, come ad esempio nelle pratiche tribali Ichi in Nigeria o dei Carajá in Brasile; scartata poi come opzione perché non sufficientemente visibile.

[117] Come fecero ad esempio già Marina Abramović con Thomas Lips (o Lips of Thomas) (1975) – dal novembre 2025 al febbraio 2026 verrà riproposta, per il 50°anniversario dalla prima performance, con materiale inedito fotografico originale, rinvenuto quando avvenne il trasferimento della Galerie Krinzinger da Innsbruck a Vienna –, Gina Pane con Azione sentimentale (1973) o l'assiduo Vito Acconci con Trademarks (1970): un'opera che proponeva il corpo come fosse argilla, materiale da manipolare, accostando l'atto del marchiare ad inchiostro la propria pelle, alla marchiatura commerciale dei prodotti.

In the blink of an eye però, oltre ad aprire la sezione di un'estetica visivamente più accomodante, fa da ponte per l'introduzione di un altro aspetto basilare per la buona riuscita di una pratica artivista, ovvero il concetto di *funzione estetica*.

Va infatti rilevato che se non fossimo nel XXI secolo, il progetto avrebbe avuto molto meno seguito. È noto come il tatuaggio, almeno fino agli anni Settanta, non abbia mai goduto di grande favore. Storicamente, la prima demonizzazione può esser individuata addirittura nella Bibbia: «Non vi farete incisioni sul corpo per un defunto, né vi farete segni di tatuaggio. […] [118]», ed è pertanto comprensibile l'accezione negativa; in Italia poi, uno dei trattati di Lombroso, *L'uomo delinquente*[119] (1876), ha inevitabilmente veicolato nel sentire comune un'avversione al tatuaggio fin quasi ai giorni nostri.

Appare chiaro allora quanto, senza un pubblico pronto a recepire il tatuaggio come linguaggio, e l'animalismo come urgenza etica, l'opera di Meschi sarebbe rimasta invisibile, o tuttalpiù derubricata a follia individuale.

Il valore dell'opera di Meschi non va, infatti, ricercato nell'inchiostro, ma nel rapporto nuovo che la società contemporanea intrattiene tra etica, corpo ed immagine.

Il tatuaggio non è cambiato, è cambiato piuttosto il complesso sociale che lo osserva, trasformando un atto di autolesionismo, o decorazione, in un atto di resistenza etico-estetica.

Ne deriva che se l'artivismo riesce ad essere esteticamente potente, smette di essere considerato una mera protesta, diventando invece un'esperienza che si insinua nella cultura collettiva.

Mukařovský infatti, interprete a sua insaputa di alcuni snodi dell'artivismo odierno, a proposito della funzione estetica, suggerisce che è l'atteggiamento sociale a predeterminare come le cose dovrebbero essere fatte per poter agire in senso estetico, per poter essere accolte.

> […] La stabilizzazione della funzione estetica è una questione che riguarda la collettività e la funzione estetica è una componente del rapporto tra la collettività e il mondo. Perciò una determinata disposizione della funzione estetica nel mondo delle cose è legata a un determinato complesso sociale. L'atteggiamento di questo complesso sociale verso la funzione estetica predetermina […] l'obbiettiva conformazione delle cose destinate ad agire in senso estetico e l'atteggiamento estetico soggettivo verso di esse[120].

Quando Mukařovský ragiona sull'«atteggiamento estetico soggettivo [verso le cose]», suggerisce, a mio modo d'intendere, che l'artivismo ha successo quando riesce a farci guardare un problema (politico, sociale o economico che sia) con gli occhi con cui guarderemmo un quadro, e cioè con trasporto, partecipazione, intensità e ricerca di senso.

In ultima analisi, sempre sulla scia delle considerazioni di Mukařovský, se la funzione estetica può essere vista come una forza in grado di organizzare il nostro rapporto con la realtà, allora l'artivismo può essere visto come il momento in cui questa forza smette di essere contemplativa, per diventare attiva.

---

[118] *Levitico*, 19:28.

[119] Lombroso asseriva: «Un altro carattere dei delinquenti, che però essi hanno in comune col marinaj e coi selvaggi, è di imprimersi dei disegni non solo nelle braccia e nel petto, come è usanza dei più, ma quasi in tutte le parti del corpo Vedi <https://archive.org/details/luomodelinquente00lomb/page/50/mode/1up> (ultima lettura: 08.07.2025).

[120] Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, pp. 53, 54.

La funzione estetica dunque è molto di più che un semplice ornamento alla superficie delle cose e del mondo, come a volte si pensa. Agisce profondamente sulla vita della società e dell'individuo, concorre alla guida del rapporto – sia passivo che attivo – dell'individuo e della società colla realtà che li circonda[121].

[121] *Ivi*, p. 59.

2.3.1. «L'ESTETICA SENZA ETICA È COSMETICA[122]»

L'espressione che introduce il sottocapitolo non va intesa come un efficace *calembour*, ma come diagnosi profonda della crisi postmodernista a cui partecipiamo.
Mentre l'estetica, etimologicamente, richiama la capacità di percepire e di essere colpiti dalle forme sensibili, in modo tale da attivare un cambiamento interiore, la cosmetica si limita invece ad intervenire sulla superficie, per abbellirla in modo artificiale, lasciando però intatte le criticità strutturali sottostanti.
Quando l'estetica si separa dall'etica, l'arte diventa un guscio perfetto ma impenetrabile, un luogo di asfissia incapace di alimentare l'evoluzione sociale.
Al contrario, l'estetica "eticamente ragionata" ha la capacità di farsi carico delle problematiche e delle marginalità, non per nasconderle o renderle figurativamente *merchandising*, ma per trasformarle in risorse di senso, per tutta la *communitas*.
Vincenzo Trione, al quale si rimanda per una più completa panoramica delle molteplici manifestazioni artiviste (da lui quasi tutte tratteggiate), nel capitolo dedicato al *Global Activism*, aiuta a comprendere che alcuni artisti

> inclini a democratizzare i propri gesti, trascendono gli interessi personali, coinvolgendo il pubblico dal punto di vista sia pratico che emotivo. Per non smarrirsi nella dimensione impotente e retorica di un umanitarismo disincarnato, concepiscono la solidarietà come un'esperienza da rinnovare continuamente nelle forme di un'azione consapevole. Perciò, spesso, lavorano in dialogo con gli abitanti di quartieri segnati da difficoltà sociali ed economiche, per riscattarne la dignità, per risvegliarne il senso di appartenenza, per migliorarne le condizioni di vita. […] Delineano così i confini di un'originale idea di *communitas* estetica, intesa non come ciò che mette in rapporto determinati soggetti, ma come l'essere «in comune», esposto all'altro da sé […] alterità costitutiva; spazio dove si decreta la defunzionalizzazione della soggettività[123].

La riflessione contemporanea sul ruolo dell'arte nello spazio pubblico, infatti, non può prescindere da un'attenta analisi dell'interazione tra forma e sostanza, tra gesto estetico e ricaduta morale nella *polis*.
Se il caso di Alfredo Meschi ha illustrato come la superficie epidermica del singolo possa farsi manifesto di critica e testimonianza etica, il passaggio dalla dimensione individuale a quella urbana-collettiva richiede un cambio di scala che investe in maniera egualitaria la responsabilità sociale dell'artista e delle Istituzioni.

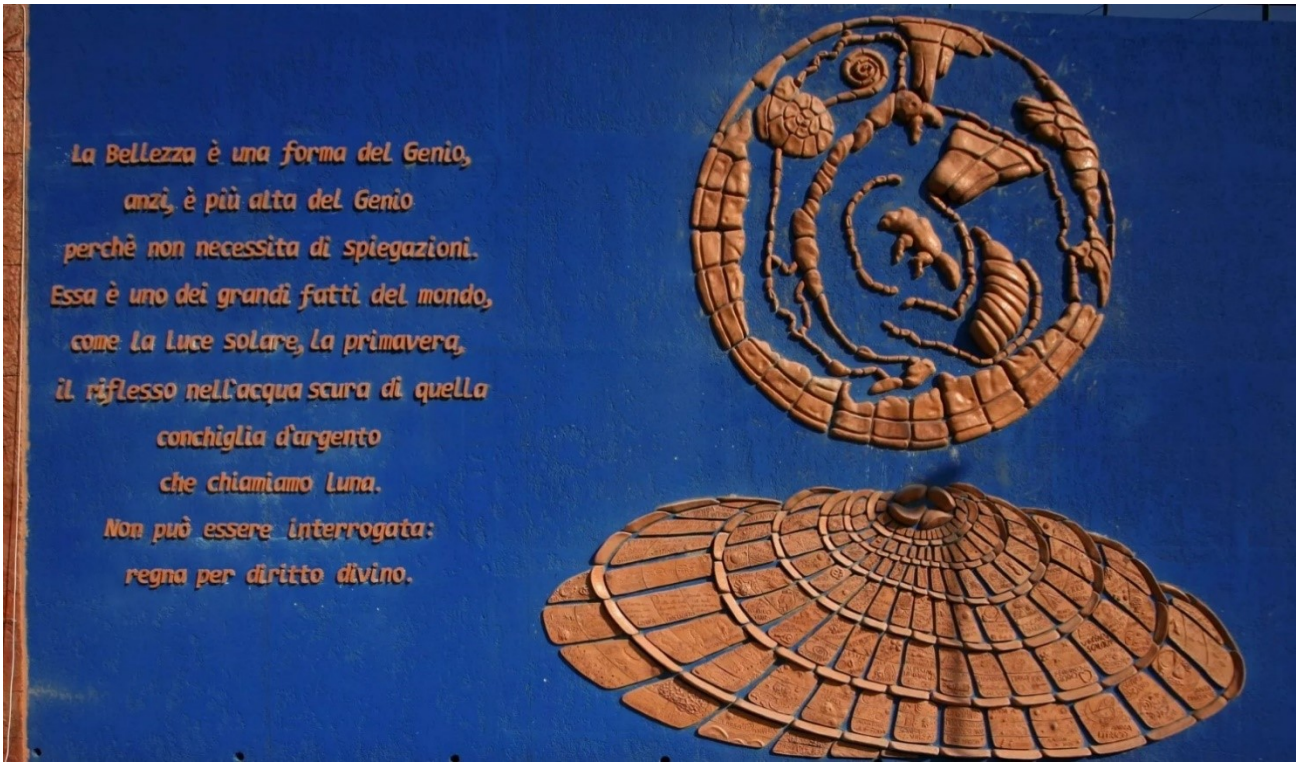
---

[122] È un celebre aforisma attribuito ad Ulay, pseudonimo di Frank Uwe Laysiepen (1943–2020), artista performativo tedesco e pioniere della Body Art e della Performance Art. Benché la massima sia diventata il pilastro della sua filosofia artistica, non risulta esserci un testo specifico in cui sia contenuta. Il concetto infatti è stato espresso per lo più durante interviste e performance. Per l'artista, l'arte non doveva essere un semplice abbellimento superficiale, come la cosmetica appunto, doveva piuttosto nascere da un impegno morale. Il motto è stato spesso affiancato, per contrasto o approfondimento, al pensiero di Ludwig Wittgenstein, il quale, nel suo *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), scriveva: «[…] etica ed estetica sono tutt'uno» (TLP 6.421). Mentre però per Wittgenstein erano ontologicamente inseparabili, per Ulay l'estetica privata dell'etica sarebbe potuta esistere, ma in forma di cosmetica appunto, trasfigurandosi in puro artificio decorativo.
[123] V. Trione, *Artivismo*, p. 167.

Il corpo di Meschi, manifesto vivente delle vittime dell'industria alimentare, funge da prefazione per comprendere che l'arte non è mai neutra: o è un atto di coscienza o è un puro esercizio di decorazione.
È infatti in questa possibile ambivalenza che si inserisce l'analisi di esperienze risolutive di rigenerazione urbana, dove il confine tra bellezza e giustizia sociale si fa labile, dando vita a modelli di sviluppo economico, sociale e culturale che travalicano il semplice decoro.

Come ricordava profeticamente Albert Camus, «la bellezza, senza dubbio, non fa le rivoluzioni. Ma viene il giorno in cui le rivoluzioni hanno bisogno di lei. La sua norma, che nell'atto stesso di contestare il reale gli conferisce unità, è anche quella della rivolta[124].»

Porta della Bellezza (2009), quartiere Librino, Catania. Porzione del muro[125].



Prima di chiudere il capitolo con l'emblematico caso artistico culturale del quartiere di Librino (CT), qui anticipato tramite un'immagine, condivido come quadro di riferimento teorico, così da allineare le premesse interpretative da cui parto per analizzare le azioni culturali catanesi, alcuni assunti del passato; assunti che, oltretutto, rappresentano prassi ed evoluzione negli attuali contesti artivisti — per come approfonditi durante la ricerca.

[124]A. Camus, *Opere: romanzi, racconti, saggi*. *L'uomo in rivolta*. p. 920 <https://archive.org/details/albertcamusopere.romanziraccontisaggi/page/n925/mode/1up> (Ultima lettura: 20.09.2025).

[125] La frase è di Oscar Wilde, tratta dal romanzo *Il ritratto di Dorian Gray*. Sul muro della *Porta della Bellezza* di Librino, a far da corollario testuale alle migliaia di tessere in terracotta, ci sono anche altre citazioni poetiche/letterarie curate per il progetto dalla poetessa contemporanea Maria Attanasio. Sul muro possono infatti leggersi frasi, sempre riconducibili al significato di bellezza, di Fëdor Dostoevskij, Sant'Agostino, Khalil Gibran. Sono inoltre presenti anche proverbi dialettali, frasi di sapienza popolare, e brevi pensieri, sulla pace e sul futuro, elaborati da i bambini delle scuole di Librino.

Lucio Pozzi (Milano, 1935), duttile interprete di avanguardie, sperimentazioni minimaliste ed arte concettuale, già nel 1978, sollecitato dal quesito *L'azione culturale deve essere comprensibile a tutti?* provava a ragionare, interrogandosi, su ciò che definiva il «dilemma operativo» (sic) del fare arte.

> Nell'epoca moderna sono stati determinati molti gradi possibili di azione culturale, e ciascuno ogni volta è stato sommerso da controversie e rabbiosi dibattiti sul suo valore. […] L'azione culturale deve essere utilitaria? I suoi risultati devono essere facilmente comprensibili da tutti? Deve essere a corta o lunga scadenza? La ricerca, che per sua natura non può avvenire a livello divulgativo, è azione culturale tanto importante quanto altre attività che sono più inserite nella realtà quotidiana? […] Essa si dovrebbe poter sviluppare sulla base delle condizioni del luogo e del momento in cui avviene. […] Sono plausibili sia l'azione armata diretta sia la pittura contemplativa col pennello[126].

Oltre ad aver fatto miei alcuni degli interrogativi di Pozzi, ritengo che molti dei ragionamenti avviati negli anni Settanta si modellino perfettamente agli assunti della dissertazione sull'artivismo.
Coerentemente, come *Azione culturale*, le pratiche artiviste (comprese quelle fatte riemergere dai Movimenti del passato) si sviluppano proprio sulla base delle condizioni e del luogo in cui si manifestano. Motivo per il quale non andrebbero stabilite «regole generali e prescrittive per l'azione culturale[127]».
Va infatti ribadito che è proprio così che si sostanzia l'artivismo, nella costruzione di un complesso reticolo di possibilità generative non sempre ascrivibili a canoni codificati nettamente, o almeno non ancora.
Alcune pratiche culturali artiviste, in effetti, anziché escludere e settorializzare, hanno la capacità di includere e proporre nuovi intrecci per una settorialità più aperta, e protesa verso una co-esistenza produttiva, senza la pretesa che un ambito possa, o debba, prevalere sull'altro.
In linea con tale prospettiva, l'ultimo snodo interpretativo fatto emergere da Pozzi, e rimasto a mio avviso immutato dagli Settanta ad oggi, riguarda l'alveo di almeno tre scelte che l'azione culturale, in generale, offre al pubblico destinatario, e di cui è fondamentale tenere conto, in particolare, per la progettazione e buona riuscita di una pratica artivista.
Ognuna di queste tre scelte, ricorda l'artista, è

> capace di contribuire alla mutazione della nostra società: 1) azione ad effetto immediato. 2) azione utilitaria con effetto più o meno a lunga scadenza. 3) azione autonoma di ricerca speculativa. L'accessibilità dell'azione culturale diminuisce dal gruppo uno, al due, al tre. I risultati delle attività del gruppo tre non sono immediatamente comprensibili al grande pubblico. Il dibattito e l'azione politica fanno parte del primo gruppo. Del secondo fanno parte attività come la teoria economica, il design, l'urbanistica, la propaganda, la protesta, il divertimento. Pittura, musica, matematica, possono essere parte del terzo gruppo quando non sono applicate a fini utilitari che le rimanderebbero nel secondo[128].

Gli assunti teorici proposti, dovrebbero consentire anche di far emergere chiaramente che l'efficacia di un'operazione culturale non risiede solo nell'impatto visivo (gruppo 1); e l'arte di impegno civile,

[126] L. Pozzi, *Fare arte è un fatto politico*, «DATA # 31», marzo-maggio (1978), pp. 36-39.
[127] *Ibidem*.
[128] *Ibidem*.

quindi anche l'artivismo, può dirsi davvero completa, e manifestante, solo quando abita simultaneamente tutte e tre le dimensioni, descritte da Pozzi, delle scelte offerte da un'azione culturale.

Ne deriva che, soprattutto in un progetto di rigenerazione urbano-culturale, l'arte cessa di essere un oggetto di sola contemplazione della bellezza per trasformarsi invece in uno strumento di cittadinanza attiva.

Tenendo allora come impalcatura esegetica gli spunti di Pozzi, la domanda provocatoria apparsa su DATA# nel 1978 — «L'azione culturale deve essere comprensibile a tutti?» — forse trova oggi una risposta concreta e necessaria tra i palazzi del quartiere catanese di Librino, esempio scelto perché non dichiaratamente artivista, pur essendolo più di tutti gli altri.

In conclusione, e tenendo conto delle osservazioni proposte, appare evidente che la "comprensibilità", come vettore, non consiste in una semplificazione estetica, ma nella trasformazione dell'azione culturale in linguaggio condiviso, grazie al quale una comunità marginalizzata, semplificando, riesce a riappropriarsi dello spazio pubblico e della propria identità, riaffermando, oltretutto, il *Principio della libertà dell'arte*, sancito della Costituzione italiana [129].

[129] «L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento.» Vedi: *Costituzione italiana*, Parte I, Diritti e doveri dei cittadini, Titolo II, Rapporti etico sociali, art. 33, comma 1.

2.3.2. DA KENZŌ TANGE AD ANTONIO PRESTI: OLTRE IL MURO DI LIBRINO

Porta della Bellezza **(2009). Librino, Catania. Prima e dopo il progetto artistico-culturale curato dalla Fondazione Antonio Presti Fiumara d'Arte.**





La storia di Librino[130], quartiere satellite di Catania, ha inizio negli anni '70 e nasce dalla necessità del Comune di risolvere il problema del sovraffollamento con l'obiettivo di facilitare il decongestionamento del centro storico.

Il progetto venne commissionato a Kenzō Tange[131] (1913-2005), uno tra i più influenti architetti e urbanisti giapponesi del XX secolo.

La visione architettonica e progettuale immaginata da Tange per Librino, che prima della sua costruzione si presentava come un terreno incolto ed abitato solo dalla fauna autoctona, non riguardava una semplice espansione urbana, ma la creazione di una *New Town* satellite, un organismo autosufficiente e dinamico immerso nel verde che avrebbe dovuto ospitare 60.000 abitanti. Il piano di sviluppo urbano prevedeva la creazione di strutture, caratterizzate da un asse viario centrale — la cosiddetta "spina" —, attorno alle quali si sarebbero dovuti articolare centri di utilità pubblica come teatri, parchi e servizi.

L'idea di Tange, attraverso un'architettura che integrasse armonicamente natura e cemento, residenza e funzioni collettive, mirava a superare il concetto di quartiere dormitorio e per realizzarlo concretamente, oltre ad introdurre le innovazioni del Metabolismo architettonico, si ispirò anche al

[130] Il toponimo Librino, etimologicamente, rimanda ai termini *leporinum* o *leporarium*, usati dagli antichi romani per descrivere i luoghi in cui le lepri vivevano stabilmente allo stato brado, oppure in allevamenti controllati per fini venatori.

[131] Architetto di fama mondiale e principale esponente del Metabolismo, corrente architettonica d'avanguardia giapponese, nata tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. I metabolisti idearono architetture ispirate alla crescita organica, progettando le città con moduli prefabbricati sostituibili, consentendo una mutabilità nel tempo, proprio come fossero veri organismi viventi in continua trasformazione.

modernismo di Le Corbusier, da cui trasse spunto sia per la separazione dei percorsi pedonali da quelli veicolari, sia per l'uso del noto béton brut (cemento grezzo/facciavista).
Il progetto originale, tuttavia, venne in gran parte snaturato o tradito nel corso della sua realizzazione, vedendo un aumento della densità territoriale a scapito degli spazi pubblici previsti nel piano originale dell'architetto.
Soprattutto tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta, infatti, l'attuazione del progetto risultò frammentaria e priva di coordinamento, scontrandosi con le farraginosità e lungaggini amministrative. Mentre le imponenti torri residenziali venivano edificate rapidamente, le infrastrutture sociali, i trasporti e i servizi previsti dal piano originale rimasero sulla carta.
L'inevitabile scollamento tra progettazione e realizzazione trasformò Librino in un'*enclave* di isolamento e la sua struttura urbanistica, almeno fino a prima che il progetto-visione di Antonio Presti prendesse piede, ricalcò, di fatto, le criticità delle *grandes ensembles* e delle *banlieues* parigine, luoghi in cui lo spazio pubblico non può dirsi certo luogo di incontro o ispirazione, canonicamente intesi. Fisicamente isolato da Catania dal raccordo della Tangenziale Ovest[132], e percepito per molto tempo come un ghetto pericoloso e distante, l'ambizioso gigantismo del progetto di Tange per Librino diventò presto sinonimo di degrado edilizio e profonda crisi sociale, oltre ad essere simbolo di abbandono istituzionale e criminalità.
Com'è immaginabile, in contesti analoghi di depressione sociologica e sociale, il cittadino smette di riconoscersi come parte attiva di una *civitas*, trasformando, a svantaggio di tutti, la resilienza in rassegnazione ed abbandono.
Nella narrazione di Librino però, è contro questa deriva che s'inserisce la figura di Antonio Presti (Messina, 1957). Imprenditore, artista e mecenate che grazie alla costituzione della *Fondazione Antonio Presti Fiumara d'Arte*[133], nata nel 1982, ha ideato, promosso, organizzato e patrocinato una lunga serie di progetti artistico-culturali[134], in diverse province della Sicilia.

[132] Il raccordo, che divide fisicamente il quartiere di Librino dal resto della città di Catania, è tecnicamente denominato Raccordo Autostradale 15 (RA 15) ma riconosciuto come tangenziale perché il tratto stradale che si sviluppa per circa 24 chilometri non prevede il pagamento di pedaggi. Il quartiere di Librino si trova proprio a ridosso di questa infrastruttura, che funge da confine tra l'area urbana e le zone più periferiche e industriali. Infatti, lo svincolo per Librino viene anche definito *Asse dei Servizi* in quanto collega il quartiere al Porto di Catania e all'Aeroporto Fontanarossa "Vincenzo Bellini".

[133] Per gli approfondimenti sulla storia e sulla mission della Fondazione si rimanda al sito istituzionale. Vedi: <https://www.fondazioneantoniopresti.org/> (Ultima lettura: 12.10.2025)

[134] Fin dalla nascita della Fondazione, le idee visionarie di Antonio Presti hanno trasformato il paesaggio siciliano in un museo a cielo aperto. Il progetto del Parco di sculture Fiumara d'Arte era stato pensato per ripercorrere idealmente il tracciato del fiume Tusa, con lo scopo di valorizzare il territorio dei Comuni attigui, attraverso l'arte contemporanea. La prima installazione, per la località Castel di Tusa (Me), venne elaborata da Pietro Consagra: *La materia poteva non esserci* (1986); il progetto successivo si concretizzò a Castel di Lucio (Me) con l'opera di Paolo Schiavocampo, *Una curva gettata alle spalle del tempo* (1988); l'estate successiva, a Villa Margi (Me), venne invece installata l'opera *Monumento per un poeta morto - Finestra sul mare* (1989) di Tano Festa. L'anno seguente, nel 1990, videro la luce altre due produzioni — i cui bozzetti erano stati scelti in occasione di un prestigioso concorso internazionale per giovani scultori, indetto dalla Fondazione nel 1988: *Energia mediterranea* (1990) di Antonio Di Palma, poi installata a Motta d'Affermo (Me); *Labirinto di Arianna* (1990) di Italo Lanfredini, incastonato sui Monti Nebrodi a Castel di Lucio (Me). Sempre dello stesso anno anche l'opera prodotta da Piero Dorazio e Graziano Marini, *Arethusa* (1990), una variopinta decorazione in ceramica sulla facciata della Caserma dei Carabinieri di Castel di Lucio. In quegli stessi giorni la cronaca si intrecciò all'arte con il sequestro della *Stanza di Barca d'Oro* (1989) di Hidetoshi Nagasawa, nei pressi di Mistretta (ME) — opera ipogea inaugurata l'anno prima, destinata poi a una chiusura simbolica di cento anni a partire dal 2000, anno in cui si chiusero le controversie legali. Sempre nel 1990 si inaugurò anche il *Muro della vita*, opera composta da pannelli di terracotta,

Verso la fine degli anni Novanta, dopo un'iniziale fase di approccio e ricerca sul territorio librinese da parte della Fondazione, il quartiere venne scelto sia come teatro di alcune prime manifestazioni artistiche effimere — pensate da Presti anzitutto per segnare un'iniziale rottura simbolica della percezione negativa, fino a quel momento veicolata dal quartiere —, sia come base di partenza per un ampio progetto, all'epoca ancora embrionale: un museo diffuso e all'aperto, denominato poi *Museo TerzOcchio Meridiani di Luce*[135], con cui valorizzare l'identità di Librino.

Da queste premesse, nel biennio 2001/2002, prende forma un primo evento didattico dal titolo *Poeti a Librino*, una chiamata all'azione partecipata, pensata da Presti, a cui hanno risposto migliaia di bambini delle scuole elementari e medie, studenti delle Accademie di Belle Arti catanesi, poetesse e poeti contemporanei[136], oltre alle famiglie che si sono occupate, con la proverbiale accoglienza del Sud, della gestione e della cura dei numerosi momenti conviviali e di comunità che il progetto ha consentito di creare.
Poeti a Librino si sviluppò attraverso cicli d'incontri formativi, a tema Poesia, svolti tra scuole, parrocchie e luoghi vari del quartiere durante l'intero anno didattico.
L'8 maggio 2002, per celebrare la conclusione del programma culturale, si pensò di organizzare un *happening*, intitolato *Librino is beautiful*[137], a cui presenziarono tutti gli studenti coinvolti insieme alle loro famiglie.

realizzata lungo la strada provinciale 176 (tra Castel di Lucio e Mistretta), realizzati grazie alla partecipazione corale di quaranta artisti-ceramisti nazionali ed internazionali, tra cui Angel Garrazza, Pompeo Pianezzola, Nino Caruso, Graziano Marini, Giulio Busti, Maria Villano, Nedda Guidi, Johannes Gebhardt, Carlos Carlè, Livia Livi, Yvonne Ekman, Matilde Anversa, e molti altri ancora. Nonostante i progetti del Parco Fiumara d'Arte si avvalsero del sostegno iniziale delle amministrazioni locali, alle quali poi le opere sarebbero state donate, il fondatore Antonio Presti affrontò una lunga e paradossale vicenda giudiziaria per abusivismo edilizio; dopo venti anni di processi, il caso si concluse con una storica sentenza della Cassazione che, riconoscendo l'eccezionalità artistica dei progetti, prosciolse Presti e salvò definitivamente i manufatti dalla demolizione.

[135] «L'azione principale del progetto museale è costituita da una serie di interventi estetici su alcuni palazzi e spazi urbani di Librino, individuati in base alla loro struttura e dislocazione geografica. […] Dal punto di vista logistico e strutturale, il Museo […] beneficerà della posizione strategica di Librino rispetto all'aeroporto Fontanarossa, distante circa mezzo chilometro. L'aeroporto con i suoi quasi 7 milioni di passeggeri l'anno rappresenterà il luogo deputato alla promozione e valorizzazione del Museo orientando verso il quartiere migliaia di visitatori […] che, sposando questo progetto etico–culturale, saranno i potenziali creatori di un indotto economico di consumo, che produrrà a Librino un'economia libera, legale ed eticamente orientata. Il progetto affiderà i servizi di valorizzazione, custodia e gestione del Museo a quegli abitanti di Librino che si trovano in una condizione di emarginazione e rischio sociale (giovani disoccupati, minori, detenuti, giovani con sindrome di down) i quali, organizzati in cooperative sociali, si faranno custodi di quella Bellezza che finalmente torna a Librino». Per ulteriori approfondimenti sulle stratificazioni progettuali di Librino, si rimanda al sito <https://www.ioamolibrino.it/il-museo-terzocchio-meridiani-di-luce/> (Ultima lettura:17.03.2026).

[136] A titolo d'esempio, riporto i nomi delle potesse e dei poeti citati sul sito dalla Fondazione: Maria Luisa Spaziani, Elio Pecora, Lello Voce, Maria Attanasio, Mariano Baino, Evelina Schatz, Giancarlo Majorino, Davide Riondino, Vivian LaMarque, Alessandra Berardi, Gabriele Frasca, Edoardo Sanguineti, Gianni D'Elia ed Aldo Nove.

[137] Il titolo dell'*happening* è tratto dall'omonima opera realizzata nel 2001, dagli artisti Loredana Longo (Catania, 1967) e Daniele Pario Perra (Bologna, 1969), presso la sede della Fondazione Fiumara d'Arte di Catania. Il progetto è consistito nell'elaborazione di cinque dipinti su tela plastificata con sfondo giallo su cui campeggiava la scritta nera *Librino è bello*, in cinque lingue differenti. Ricalcando l'estetica della segnaletica stradale, che utilizza i colori del giallo e nero per indicare luoghi di interesse storico; il messaggio, semplice ma efficace, appeso a mo' di striscione sui balconi della Fondazione, si configurò come il monito beneaugurante e visionario di Antonio Presti per Librino; quasi un presagio potremmo affermare oggi, considerando che di lì a poco gli intenti di Presti si sarebbero manifestati in tutta la loro stratificazione e concretezza.

«La grande Festa dell'Arte», come venne definita da organizzatori e partecipanti, fu una giornata laboratoriale artistico-didattica all'aperto, in cui potersi esprimere liberamente dipingendo pensieri poetici, immagini e colori su mille metri di tela[138], fisicamente adagiata lungo le strade cittadine.

«Il chilometro di tela dipinta […] è stato tagliato e donato in parti uguali alle scuole che hanno partecipato, creando così la prima collezione d'arte realizzata sia dai ragazzi di Librino sia dai grandi rappresentanti della poesia che sono intervenuti all'evento[139].»
Un'esperienza laboratoriale talmente apprezzata che non si fermò a quell'unica edizione.

L'anno successivo invece, un'altra tappa di sensibilizzazione, utile anche ad irrobustire il rapporto instauratosi tra la comunità librinese e la Fondazione, riguardò l'ideazione di *500 Spot per Librino*: progetto artistico-didattico a cui, proprio come nella precedente esperienza, furono chiamati a partecipare anzitutto studenti e famiglie del quartiere, e poi giornalisti, artisti, operatori della comunicazione e videomaker capitanati da Fedora Sasso, invitata da Presti in qualità di regista, documentarista e curatrice della sezione video.

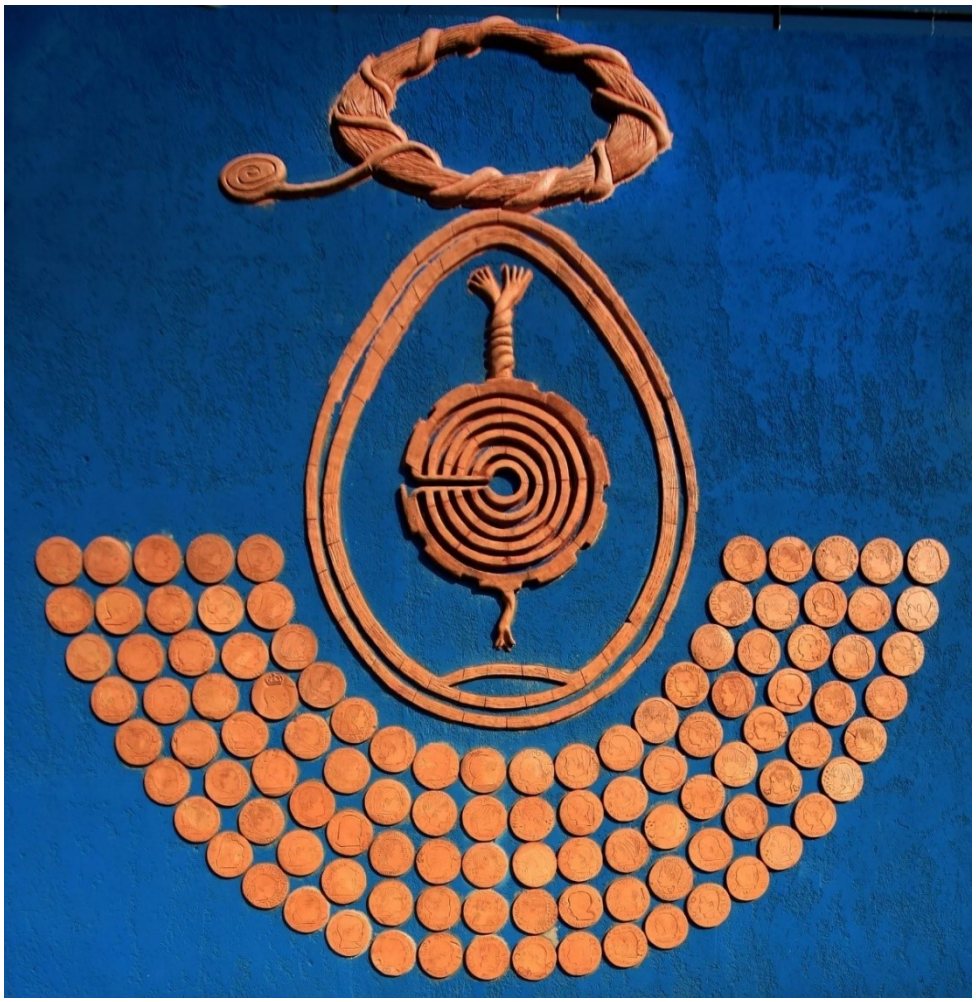
> In una prima fase del progetto denominata "La scuola pro-muove Librino", si è evidenziato come in una società mediatica che ha scelto come valore l'apparire piuttosto che l'Essere, la pubblicità è diventata ambasciatrice di messaggi spesso effimeri e fuorvianti, che condizionano le idee, le abitudini, lo stile di vita degli utenti-consumatori, riducendone la facoltà di scelta e la libertà di azione. […] Nella fase successiva, intitolata "Librino pro-motore di poesia", il quartiere ha "sponsorizzato" la poesia attraverso il mezzo di comunicazione di massa più potente, la televisione, per finalizzarla alla trasmissione dei valori di naturalezza, autenticità e verità della parola poetica[140].

Nella fase operativa, il quartiere si trasformò in un inedito *set* cinematografico rendendo oltretutto il progetto quasi una traduzione plastica della *guerriglia semiologica* teorizzata da Umberto Eco nel '67. Fedora Sasso infatti, nello sviluppo del progetto, attuò un radicale capovolgimento del linguaggio pubblicitario: sottratto lo *spot* alla sua funzione commerciale, gli abitanti, anziché consumatori passivi, diventarono produttori attivi della propria autorappresentazione, pubblicizzando la parte più bella del quartiere.
Una forma di guerriglia culturale che in tali termini non combatte il mezzo, ma ne sovverte il codice, fornendo come spunto una prassi metodologica e dimostrando come l'intersezione tra regia e azione-relazione sociale, nel caso specifico, abbia potuto concretamente generare una nuova coscienza collettiva. Anche lo spazio del *set* di produzione è come se avesse sovvertito la sua stessa funzione tecnica per trasformarsi in uno spazio di negoziazione sociale in cui l'abitante di Librino diventò centro della narrazione non passando più dal filtro della cronaca, o del pregiudizio, ma dai volti e dalle voci dei suoi stessi abitanti. Bambini, anziani, poeti locali e nazionali furono i protagonisti dei brevi frammenti video-artistici che, trasmessi con costanza dalle emittenti regionali e provinciali,

[138] Il *format* finale del progetto librinese prendeva le mosse dalla già nota rassegna *1 kilometro di tela*, organizzata da Presti a Pettineo (Me) per ben sette edizioni a partire dal 1990; in ogni edizione messinese, caratterizzata dall'avvicendarsi di centinaia di artisti ed altrettanti abitanti locali, porzioni di tela venivano dipinte da tutti i partecipanti, estemporaneamente; le stesse porzioni di tela che, al termine della manifestazione, sarebbero state tagliate in corrispondenza di ogni sezione curata da un'artista, e donate ai cittadini così da costituire, ognuno col suo frammento di stoffa d'artista, un Museo domestico diffuso.
[139] Vedi <https://www.fondazioneantoniopresti.org/opera/poeti-a-librino/> (ultima lettura: 17.03.2026).
[140] Vedi: <https://www.fondazioneantoniopresti.org/opera/500-spot-per-librino/> (Ultima lettura: 08.09.2025)

restituirono attraverso la poesia dignità e bellezza ad un territorio talvolta ingiustamente marginalizzato.
L'apertura e la mescolanza dei linguaggi artistico-visivi, nel caso di Librino frutto dell'unione tra la grammatica di un'arte concettuale di Presti e la sensibilità intimista del *format* documentaristico proposto da Sasso, hanno trasformato l'atto creativo in un collante relazionale e funzionale, capace di riscattare parzialmente, e realmente, un territorio che dal canto suo ha saputo farsi attraversare e conquistare da poetiche di prossimità e partecipazione.
L'efficacia della *guerriglia semiologica* attuata con gli *spot*, non si esaurì però nella dimensione estemporanea del messaggio televisivo, ma fece da ponte, insieme all'esperienza *1 chilometro di tela*, il *Grand Tour*[141] (2004) ed altre manifestazioni effimere[142], per una transizione dai linguaggi immateriali a quelli propriamente materiali.
Gli *spot* riuscirono inconfutabilmente a dar voce e volto agli abitanti, ma fu la successiva ideazione del primo monumento per Librino a cementare definitivamente la presenza fisica e la memoria storica dei librinesi.

Particolare della Porta della Bellezza (2009), Librino, Catania.



[141] Ispirati dalla moda Settecentesca, la Fondazione organizzò un viaggio di scrittori internazionali attraverso la Sicilia con tappa finale a Librino, per connettere la periferia ai flussi della cultura globale e favorire scambi interculturali.
[142] Per approfondimenti si rimanda alla sezione *Archivio* del sito dove sono elencate tutte le ventuno manifestazioni culturali prodotte a Librino. <https://www.fondazioneantoniopresti.org/> (Ultima lettura: 12.10.2025).

Nel 2009, dopo più di due anni (2006-2008) di progettazione e realizzazione di incontri e laboratori, si inaugurò uno dei simboli più noti della trasformazione di Librino ovvero il *Muro della Poesia* o *Porta della Bellezza*, un bassorilievo in terracotta costruito utilizzando come base proprio il lungo cavalcavia che per anni era stato solo simbolo di esclusione e confine.
Grazie all'ibridazione tra le sintassi di arte pubblica, scultura sociale ed estetica della partecipazione la scultura diventò il primo monumento ad inserirsi nell'offerta di Museo diffuso «*TerzOcchio Meridiani di Luce*[143]».
L'opera è «il più grande bassorilievo di arte contemporanea al mondo (alto 8 metri e lungo 500 metri), è il primo dono monumentale di Antonio Presti al quartiere di Librino. Un progetto etico, basato sulla pratica del dono e riconosciuto come tale dagli abitanti del quartiere che, sin dalla sua inaugurazione […], lo hanno protetto e custodito[144].»
La Porta della Bellezza è composta da tredici grandi bassorilievi in terracotta sul tema della Grande Madre[145], un tributo implicito per le donne del quartiere.
Per la fase realizzativa è stata indispensabile la collaborazione di tredici artisti[146] di fama internazionale che si sono occupati della guida e del coinvolgimento attivo di oltre 2.000 bambini del quartiere, di fatto i principali autori dell'opera. Il risultato delle sinergie attivate si è poi concretizzato nella produzione di ben 9.000 formelle in terracotta, incastonate su sfondo blu cobalto lungo i cinquecento metri di cavalcavia. L'adozione dell'argilla, materia povera legata alla terra e alla tradizione siciliana, che per essere lavorata necessita di tempo, cura e cottura, è parsa una scelta mirata per insegnare ai bambini del quartiere l'importanza di considerare fondanti le peculiarità, anche materiche, del contesto in cui si vive. Ogni formella infatti, creata e modellata da un bambino di Librino, ha rappresentato un pezzo di vita reale incastonato nel muro del proprio quartiere.
Ed è a partire da questi semplici, ma efficaci, passaggi che un approccio artistico-creativo ad una problematica ha potuto trasformare un muro, simbolo di separazione, in un portale di accesso verso nuove possibilità.

[143] Vedi anche <https://www.fondazioneantoniopresti.org/progetto/librino/> (Ultima lettura: 05.03.2026).
[144] Per approfondimenti sulle molteplici attività che la Fondazione ha avviato sul territorio di Librino, si rimanda al sito <https://www.ioamolibrino.it/> (Ultima lettura: 17.03.2026).
[145] *Ibidem* «Un tema – spiega Antonio Presti – scelto come valore universale di bellezza e come omaggio ad una società matriarcale qual è quella di Librino e di tutte le periferie del mondo dove sono le donne a portare il peso della famiglia e di una società ammalata nella coscienza. Donne cui va data sacralità. E i loro figli, che avranno contribuito ad elevare questo altare in loro onore, riconosceranno in ogni pezzo di terracotta il loro amore e ne avranno rispetto come di una cosa propria.»
[146] Italo Lanfredini, noto per le sue opere di Land Art, tra cui il Labirinto di Arianna (1989) a Castel di Lucio (ME). Giutai (Giuseppe Taiariol), scultore veneziano specializzato in opere plastiche; Pietro Marchese, artista e scultore coinvolto attivamente nel progetto Pietro Marchese-Porta della Bellezza; Fiorella Corsi, scultrice la cui ricerca si focalizza sulla materia e sulle forme organiche; Nicola Renzi, artista che lavora sull'interazione tra spazio e scultura. Gianfranco Pardi, architetto e scultore milanese, celebre per le sue strutture geometriche. Lillo Giuliana, artista siciliano noto per le sue installazioni che uniscono architettura e simbolismo. Vincenzo La Mendola, scultore e ceramista con una forte impronta materica. Mauro Staccioli, maestro della scultura monumentale contemporanea, scomparso nel 2018. Pierluigi Portale, artista catanese che ha curato anche gli aspetti didattici del progetto; Antonio Santacroce, pittore e scultore siciliano dalla solida esperienza internazionale; Vittorio Sopracase, artista noto per le sue sperimentazioni tecniche, materialistiche e coloristiche; Emanuele De Reggi, scultore che lavora spesso con il tema della figura umana in chiave totemica prediligendo per le sue opere bronzo, terracotta e pietra.

Porta della Bellezza (2009), Librino, Catania. Particolare della simbologia della Grande Madre[147].



In aggiunta, l'elemento positivo della partecipazione laboratoriale e collettiva nella costruzione dell'opera ha determinato automaticamente manifestazioni di rispetto e cura[148] da parte degli abitanti, dando riprova di quanto l'arte, se condivisa e co-prodotta, generi un senso di protezione e tutela collettivi che raramente necessitano di leggi o rimandi costituzionali calati dall'alto per essere attuati. Antonio Presti, prima che l'opera fosse conclusa, spiegava come dal suo punto di vista bisognasse far comprende soprattutto

> ai più giovani […] che le azioni personali contano, che si può ribaltare qualcosa di brutto, come il muro dell'asse attrezzato, in qualcosa di bello. Una trasformazione che può avvenire solo con un atto di condivisione. I bambini, lavorando insieme agli artisti per uno stesso progetto, non solo condividono il valore della bellezza, ma affermano il potere del cambiamento in un luogo dove l'aspettativa e la richiesta, finora, sono state disattese e disilluse. Per questo motivo abbiamo ritenuto doveroso portare questo pensiero all'interno del mondo della scuola, perché i ragazzi, che rappresentano il futuro del quartiere, comprendano che, per essere cittadini, devono abituarsi a fare piuttosto che a chiedere. Gli artisti, provenienti da varie parti d'Italia, per precisa indicazione del mecenate, hanno modellato le loro enormi opere sul posto, a Librino. Si sono adattati a lavorare nelle nove scuole

[147] Il progetto di questa scultura in particolare è stato avviato sotto la direzione artistica di Pietro Marchese, per approfondimenti si rimanda al sito dell'artista: <https://www.pietromarchese.it/opera/porta-della-bellezza> (Ultima lettura: 17.03.2026).
[148] Si consideri che a distanza di sedici anni l'opera non presenta segni di vandalismo.

> trasformando stanzoni e corridoi in enormi laboratori, in botteghe artigiane nelle quali gli studenti hanno imparato a lavorare l'argilla, a darle forma, e persino a cuocerla nel forno, donato anch'esso dalla Fondazione e collocato nel circolo didattico Campanella Sturzo. Alcuni dei ragazzi, sotto la guida degli scultori, hanno lasciato un proprio segno nell'opera a firma d'artista e ognuno di loro ha ideato un "pezzo", sia esso mattonella o altra forma, e lo ha riprodotto in due copie: una a far parte della "Porta della Bellezza" che segna l'ingresso al quartiere, l'altra l'ha tenuta per sé, come ricordo. Una scelta che oltre al significato ludico ed espressivo, ha anche una valenza etica e politica, ovvero quella di educare i bambini al valore "del fare", un modo per allontanarli dall'antica e frustrante abitudine "del chiedere".

Il principio proposto secondo il quale occorrerebbe «abituarsi a fare piuttosto che a chiedere», consente di interpretare la Porta delle Bellezza anche come il risultato di un processo maieutico e partecipativo, capace di rendere il cambiamento proficuamente realizzabile sostituendo l'abbandono con il valore, il degrado con la bellezza, la teoria con la pratica.

Culmine di tale prassi, ormai consolidata, è stata la *Porta delle Farfalle*, inaugurata nel 2023: si tratta di un'ulteriore espansione artistica del bassorilievo (altri mille metri) sempre sull'asse attrezzato del cavalcavia di Librino. Ricalcando le modalità operative delle precedenti esperienze, oltre 15.000 bambini e 5.000 studenti dei licei artistici siciliani, in qualità di giovani autori, hanno modellato altre centomila formelle di terracotta sotto la guida di artisti internazionali, rendendo il fare ceramico un rito consolidato di appartenenza: ogni bambino, come nel 2009, ha creato due copie del proprio manufatto, custodendone una come testimonianza di impegno civico verso il proprio territorio.

L'azione macroscopica culturale quindi è consistita anche nel trasformare una legittima protesta, in un'altrettanta legittima proposta; anziché ragionare sul problema, come spesso accade, si è ragionato sulle possibili soluzioni attuabili.

Grazie al caso di Librino, attraverso un'articolata sequenza di operazioni pratico-simboliche reiterate nel tempo, si è visto che la narrazione del sé può trasformarsi in costruzione di un noi corale, richiamando nei fatti anche il concetto di Scultura Sociale[149] teorizzato da Joseph Beuys.

Infatti, le primissime azioni messe in campo nel quartiere librinese vanno intese, anzitutto, come una fase di semina, utile a preparare la comunità; non si sostanziarono come semplici operazioni finalizzate all'esclusivo ripristino del decoro urbano, o alla celebrazione di un singolo artista, ma come la realizzazione di un'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*).

Proprio come nella visione wagneriana, Presti, fondendo per ogni progetto i differenti linguaggi di scultura, pittura, fotografia, poesia, video e rito, ha trasformato, di anno in anno, le criticità del quartiere in un elemento quasi totemico, da cui partire per rileggere l'etica e l'estetica come fossero un'entità unica, con un rimando anche al concetto di unione tra arte e vita — binomio degli anni Settanta tornato sulla scena artistica e sociale contemporanea.

Se per Wagner infatti l'opera totale riguardava la fusione dei linguaggi nel contesto teatrale, a Librino è stata la città stessa a farsi teatro.

Possiamo allora dedurne, mettendo a confronto le operazioni culturali di Librino con le manifestazioni illustrate nel precedente capitolo, che se molte opere dichiaratamente artiviste sono

[149] Secondo tale teoria l'arte non è un oggetto inerte ma un processo possibile con cui modellare la realtà collettiva. Come affermava Joseph Beuys in *Cos'è l'arte?* (Harlan, 2015), la vera scultura sociale nasce dal presupposto che «ogni uomo è un artista» e come tale in grado di determinare la forma del mondo in cui vive.

comprensibili solo come slogan politici (e come tali si affrontano su piani interpretativi divisivi) forse è perché limitano il loro impatto, prevalentemente, al qui e ora senza innescare processi più profondi di trasformazione (primo punto proposto da Pozzi).
La Porta della Bellezza invece chiama in causa come elemento, la presenza dello spettatore per integrarlo ed armonizzarlo nella ricerca speculativa (il terzo punto di Pozzi). Pertanto l'opera monumentale non è solo il bassorilievo in sé, ma il processo di cura e consapevolezza innescato nei fruitori-operatori.
L'artivismo che ho rintracciato nelle azioni culturali di Librino può definirsi più manifesto degli altri casi anche perché rifiuta la separazione tra estetica ed utilità; il rigore della ricerca plastica e simbolica diventano lo strumento di autogestione e cura collettiva.
L'opera totale di Librino allora può dirsi a suo modo anche politica ma non perché parla di politica, ma perché agisce politicamente, modificando i rapporti tra il cittadino e il degrado, tra il margine e il centro, tra passività ed azione.
Le attività della Fondazione Fiumara d'Arte sono numerose[150], elencarle ed approfondirle tutte meriterebbe una dissertazione a parte, basti però considerare che in ognuna di esse sono presenti elementi e concetti che ricorrono costantemente, tracciando quasi i lineamenti di un sistema, o un protocollo culturale, replicabile ed applicabile a qualsiasi contesto — oltretutto non necessariamente marginale; in ogni progetto, esemplificando, si ravvisano elementi di ricerca, scoperta, autodeterminazione, tutela, partecipazione, riappropriazione dello spazio, azione collettiva, dimensione laboratoriale, educazione civica, cura, progettazione, innovazione e condivisione.
Nel caso emblematico di Librino, non si è trattato di fare arte nel sociale, ma di utilizzare l'arte come linguaggio preferenziale, facendo dell'arte una pratica artigianale da condividere per sanare le fratture urbanistiche e sociali, dimostrando come l'efficacia di tali interventi risieda nella capacità di generare una trasformazione sistemica e profonda.

Octavio Paz, in un saggio del 1973 in cui metteva a confronto le funzioni e gli esiti della tecnica, dell'arte e dell'artigianato, riteneva che potesse essere proficuo ispirarsi al "fare artigianale" per riattivare alcune dinamiche di interrelazione, poiché:

> […] non c'è relazione senza contatto. Il carattere transpersonale dell'artigianato si esprime in maniera diretta e immediata nella sensazione: il corpo è partecipazione. Sentire è, innanzitutto, sentire qualcosa o qualcuno che non è noi. […] L'artigianato è un segno che esprime la società non come lavoro (tecnica) né come simbolo (arte, religione) ma come vita fisica condivisa. […] Nella sua perpetua oscillazione tra bellezza e utilità, piacere e servizio, l'oggetto artigianale ci dà lezione di socialità[151].

[150] Ad oggi, il sito della Fondazione ne segnala ben settantuno, di cui ventuno nel territorio librinese. Una media di quasi due progetti culturali all'anno da quando Antonio Presti ha iniziato il suo viaggio di ricerca della Bellezza nel 1983 (anno di costituzione della Fondazione Fiumara d'Arte.)
[151] O. Paz, *L'uso e la contemplazione*, in «PsicoArt», IV (2014), 4, pp. 1-21.

Unire il concetto teorico di Octavio Paz ai processi culturali e metamorfici di Librino, consente di amplificare l'enorme portata di possibilità quando ci si avvale pienamente dell'arte come linguaggio preferenziale.

Momento laboratoriale del progetto *Porta delle Farfalle*. Librino, Catania.



Gli abitanti librinesi infatti, partendo da un concetto di bellezza per come proposto da Presti, e rifacendosi a vere e proprie pratiche artigianali apprese negli anni, sono stati guidati sì nella realizzazione materiale delle opere, ma anche e soprattutto nella ricostruzione della cultura di comunità. A distanza di più di vent'anni dalle prime manifestazioni effimere, il tessuto sociale ed economico librinese è notevolmente migliorato ma grazie anche alle capacità acquisite negli anni dagli abitanti — i bambini di allora sono oggi adulti più consapevoli ed orgogliosi dei passi svolti. Il tempo, la lavorazione, la cottura, la cura e la delicatezza utili per la produzione ceramica, sono stati assorbiti come concetti ed hanno restituito nuove competenze sfruttate poi dagli abitanti del quartiere per lo sviluppo di iniziative "dal basso". Ne sono un esempio: CE.NE.RI. urbane[152] (CEntro NEgoziale di RIgenerazione), un progetto focalizzato principalmente sul coinvolgimento dei più giovani in percorsi di formazione, culturale e professionale, volti a creare nuove professionalità, adatte per essere spese nello stesso territorio librinese; "Librino Up!", un altro recente progetto inaugurato ad inizio 2026, sostenuto dal Comune catanese e da fondi nazionali, per il riuso funzionale di un bene confiscato alla mafia e convertito in un centro aggregativo e di servizio.

[152] Per approfondimenti vedi: G. G. D. Manuele, *CE.NE.RI. urbane _ CEntro NEgoziale di RIgenerazioni urbane: Un laboratorio al servizio della comunità per la rigenerazione del quartiere Librino a Catania*, «contesti», vol. 1 (2022), n. 1, pp. 208–225.

L'insieme di queste azioni configura anche un tentativo di transizione verso un'economia della legalità e della partecipazione, dove le dinamiche di marginalità cedono il passo a modelli di sviluppo locale integrato. Appare quindi evidente come, in simili cornici, la problematica della mancanza del lavoro, ad esempio, non è stata utilizzata demagogicamente e strumentalmente, ma seriamente e concretamente. Antonio Presti, ma come lui molti altri artisti o progettisti culturali, è come se avesse attinto a tutte le teorie che nella dissertazione propongo, per spostarsi sul piano pratico del fare. Una strada, quella dell'artigianato del fare, similmente auspicata anche da Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) che in un Manifesto programmatico del 1994, preludio di quella che poi sarebbe stata l'avventura di *Città dell'arte-Fondazione Pistoletto*[153], riteneva possibile una trasformazione sociale e responsabile attraverso l'arte in quanto, a suo parere, è

> l'espressione più sensibile ed integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale. Si parte constatando che la civiltà non può più essere intesa in termini di territorio circoscritto, quindi si pensa ad una filosofia che stimoli l'espressione di una "civiltà globale". Un motto in questo senso è "eliminare le distanze mantenendo le differenze"[154].

«Cittadellarte è una scuola, in cui si individuano le criticità del mondo, per trovare nuovi metodi formativi, basati sul concetto che, prima di iniziare qualsiasi rivoluzione, occorre acquisire la capacità di proporre nuovi sistemi che sappiano gestire nella politica, nell'economia e in ogni parte del tessuto sociale l'identità a cui si aspira[155]». Elementi programmatici citati perché collegati concettualmente, a mia percezione, alle manifestazioni culturali di Librino, richiamando altresì ad una rielaborazione del termine democrazia che, sempre secondo Pistoletto

> […] deve essere riconsiderato, per eliminare quel concetto di potere che, nonostante sia attribuito al popolo, conserva un vizio atavico di dominazione. Andando verso nuove pratiche di equilibrio socio-politico diviene indispensabile sostituire al concetto di potere — ovvero *krátos* — quello di pratica — ovvero *pràxis* —, arrivando così alla Demopraxia. Il lavoro da fare è quindi quello di sviluppare le buone pratiche[156].

Nell'auspicare lo sviluppo di nuove pratiche, appare comunque evidente il dialogo costante con le esperienze positive della tradizione storico-artistica analizzata.
A Librino, esemplificando, come accadde con l'Arte Povera, col Teatro di Strada degli anni '70 e con tutte le pratiche viste, l'attenzione è stata posta sull'azione e sul coinvolgimento del corpo sociale.
Secondo la mia interpretazione, tutte le azioni culturali promosse da, e per, i librinesi hanno ricalcato e rappresentato nei fatti anche le molteplici riflessioni teoriche sull'argomento dell'arte attivista per come definite da Lucy Lippard in *Trojan Horses: activist art and power*. In ultima analisi,

[153] Michelangelo Pistoletto, nel 1998, dopo aver acquistato un opificio dismesso di Biella, sua città d'origine, sviluppò e realizzò, grazie alla Fondazione, le finalità espresse dal manifesto *Progetto arte* (1994).
[154] Vedi <https://www.pistoletto.it/it/testi/progetto_arte.pdf> (Ultima lettura: 25.10.2025).
[155] M. Pistoletto, *Ominiteismo e Demopraxia*, Milano, Garzanti, 2024, p. 45.
[156] *Ivi*, p 50.

ricollegandomi fedelmente ad un articolo pubblicato da *e-fluxus journal*, riguardante l'esame critico del saggio di Lippard proposto Simon Sheikh, curatore e critico d'arte, si può concludere che

> a differenza del Cavallo di Troia, l'arte attivista non è strumentale al rovesciamento violento di un regime, bensì opera sovvertendo l'idea stessa di oggetto estetico. […] l'idea del Cavallo di Troia è la possibilità di muoversi dall'esterno di una roccaforte verso l'interno attraverso la produzione artistica. Infatti, per Lippard, la caratteristica principale dell'arte attivista è il suo movimento tra le istituzioni artistiche, le comunità e i contesti politici locali, a volte impegnandosi in questi ultimi in modo così significativo che la visibilità nelle prime diventa secondaria, irrilevante, persino obsoleta. L'arte attivista, quindi, non è un genere, non è un'ideologia, ma è piuttosto un impegno su questioni sociali e sul cambiamento sociale attraverso una grande varietà di metodi e mezzi. È pragmatica piuttosto che idiomatica. Pertanto, la questione se si tratti o meno di arte, e se la produzione artistica sia una piattaforma utile per il cambiamento politico, non si pone. La politica viene vista in termini di come si agisce nella situazione in cui ci si trova: una questione di come ci si impegna. Anziché mantenere una dicotomia tra arte e attivismo o tra estetica e politica, si stabilisce un'altra distinzione strategica, seppur provvisoria, tra arte politica e arte attivista, tra preoccupazioni sociali e commento sociale da un lato, e coinvolgimento e organizzazione della comunità dall'altro[157].

Sono analoghi concetti, unitamente alle rappresentazioni di alcune pratiche ereditate dai movimenti storici, ad avermi permesso di intravedere una risposta, se pur parziale ed aperta, alla domanda utilizzata come titolo per questa dissertazione. L'artivismo è un movimento nella misura in cui chiama a sé una coralità partecipativa che necessariamente "muove e si muove", annullando la staticità del dissenso sterile di fronte ad una problematica.
Se inteso invece come pratica necessaria, oltre a fornire come visto un protocollo culturale replicabile, trasforma l'etica della responsabilità, applicata ad una estetica artistica, in un impegno civile concreto in cui il successo dell'opera si misura non più sulla sola bellezza formale, ma anche sulla capacità di generare cittadinanza, nel senso più ampio e positivo del termine.
Le pratiche di Antonio Presti hanno tracciato una strada che, a parer mio, comunicano la possibilità di trasformare i giudizi sul mondo in azioni.

Enrico Crispolti (1933-2018), critico e storico dell'arte, in altri termini riteneva che:

> Un'opera d'arte risulta infatti esattamente una manifestazione personalizzata di pensiero realizzata in termini insurrogabili di linguaggio visivo. […] l'opera d'arte contiene infatti sempre, esplicitamente o implicitamente […] una visione del mondo e dunque anzitutto un *giudizio* su questo, in senso *ontologico*, e tuttavia poi nello specifico spazio-temporale anche un giudizio sulla società, in senso dunque *sociologico*[158].

[157] Trad. mia. Vedi <https://www.e-flux.com/journal/9/61372/positively-trojan-horses-revisited> (Ultima lettura:10.09.2025)
[158] E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli editore, 2010, pp. 23,24.

Antonio Presti davanti ad una sezione della *Porta delle Farfalle* (2023).



3. LA TOOLS BAG ARTIVISTA

3.1 LA CRITICA

Nella borsa degli attrezzi per un artivismo consapevole mi è sembrato imprescindibile avvalermi della critica. Come emerso dagli esempi proposti, l'artivismo, a prescindere che sia dichiarato dagli stessi artisti o meno, si manifesta in modalità operative differenti ed eterogenee non sempre percettibili ad una prima valutazione. Stabilirne univocamente una linea rischia solo di depotenziarne le possibilità, finendo col tralasciare esperienze significative che in realtà andrebbero integrate nell'analisi artivista. Pertanto, nello svolgimento della ricerca, e proprio secondo la sequenza che ho utilizzato per lo svolgimento della tesi, ho ritenuto necessario procedere su due linee d'indagine parallele: da un lato l'esplorazione delle manifestazioni per come si presentavano e presentano, dall'altro la conseguente critica storico artistica.

Per quanto riguarda la seconda linea d'indagine, affidata a quest'ultimo capitolo, va rilevato che, nella percezione del fenomeno — riferibile all'arco temporale degli ultimi cinque anni — il primo aspetto ad emergere ha riguardato la crescita significativa dell'artivismo, assestatosi come pratica nel panorama globale soprattutto in termini di produzione, diffusione, tematiche affrontate, coinvolgimento del pubblico, istituzionalizzazione e riconoscimento, affermandosi quasi come una nuova forma, essenziale e dinamica, di espressione e azione.
Aspetto testimoniato soprattutto dal moltiplicarsi di alcune mostre (sia rassegne tematiche che mostre personali di artisti attivisti) entusiasticamente accolte da gallerie, musei e istituzioni culturali di rilievo, confermando il legame tra arte e attivismo come possibile, strutturale e sistemico, dunque assimilabile dai canali ufficiali.
Un parziale, ma rappresentativo, riscontro dell'avallo istituzionale ottenuto dall'artivismo è dato, ad esempio, dalla mostra *Who am I?* proposta da Palazzo Fava (Bologna), settembre 2024 - maggio 2025, dell'artista e dissidente cinese Ai Weiwei (Pechino, 1957), definito da molti il simbolo mondiale dell'artivismo per la sua pratica di denuncia costante e prolungata nei confronti delle violazioni dei diritti umani e della conseguente censura.
La personale bolognese ha esplorato il concetto di identità digitale e fisica, ripercorrendo le battaglie dell'artista contro il regime autoritario cinese e la sua difesa della libertà di espressione; attraverso installazioni con materiali di recupero, o simboli della tradizione cinese rielaborati, Ai Weiwei ha presentato sculture, fotografie e video; cinquanta produzioni artistiche grazie alle quali si è potuta percepire la versatilità e profondità delle ricerche dell'artista cinese.

Ai Weiwei, dichiaratamente artivista, in un breve video pubblicato sul sito Einaudi[159] (a corredo della presentazione del libro di Vincenzo Trione), spiegava che per lui ogni azione è arte, e tutta la sua arte è in relazione con l'artivismo, non riesce a pensare ad un'arte che non sia in relazione con l'estetica, con un giudizio morale ed insieme un giudizio morale estetico. L'arte deve essere in relazione con la filosofia, e con il modo in cui vediamo noi stessi ed il modo in cui pensiamo il mondo intorno a noi. Quindi non c'è arte che funzioni senza una chiara definizione dell'artista stesso, nel

[159] Vedi <https://www.einaudi.it/approfondimenti/vincenzo-trione-artivismo/> (Ultima lettura: 10.07.2025).

tempo in cui sta vivendo. *Art should be attivism!* E ogni attivismo che non è arte non funzionerà e non sarà efficace. Così, arte e attivismo, vogliono lavorare insieme. (Sic)

Altro esempio recente di sostegno all'artivismo è fornito dal PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, che ha invece dedicato una personale, dal titolo *Ya Basta hijos de puta* (2018), a Teresa Margolles (Culiacán, 1963), artista e fotografa messicana, nota per il suo lavoro crudo, ispirato prevalentemente dalla sua esperienza professionale di patologa forense. Tratta tematiche sociali come la violenza di genere, le disuguaglianze o la criminalità organizzata in Messico. Le sue opere, spesso realizzate con materiali che richiamano la morte e il dolore, sono state esposte a partire dagli anni Duemila in istituzioni di rilievo ed il suo lavoro continua tutt'ora ad essere presentato in contesti internazionali.
Il Museum Für Moderne Kunst di Francoforte aveva ospitato nel 2004 una delle sue mostre più significative; Margolles ha partecipato poi anche a due edizioni della Biennale di Venezia: nel 2009 in rappresentanza del padiglione messicano, nel 2024 invece ha esposto negli spazi della Biennale dedicati alla Mostra Internazionale principale, quell'anno curata da Adriano Pedrosa, presentando *Tela Venezuelana* (2019), un panno di tela di cotone (210x210 cm) con impressa la sagoma, lasciata dal sangue secco, del corpo di un giovane migrante ucciso al confine tra Venezuela e Colombia, durante il suo viaggio migratorio. Una laica Sindone dei nostri tempi. Rapidi esempi che non esauriscono l'elenco dei molteplici contesti ufficiali che han confermato l'interesse per la sua pratica artivista.

Anche la Galleria Borghese di Roma, da giugno a settembre 2025 ha presentato un progetto *site-specific*, che ha coinvolto diverse aree della residenza storica, intitolato *Poemi della terra nera* (*Black Soil Poems*) di Wangechi Mutu (Nairobi, 1972), artista contemporanea tra le più influenti per la sua capacità di mescolare afrofuturismo[160], figure femminili mitologiche e critica al colonialismo. L'installazione diffusa ha messo in dialogo il bronzo e i materiali organici di alcune opere con il marmo barocco della Galleria Borghese. Altro esempio dunque di come artiste con un forte impegno sociale, nel suo caso legato a tematiche sull'identità femminile, sul post-colonialismo o sull'ecologia, vengano inserite in poli museali d'eccellenza, mettendo in dialogo l'arte contemporanea con le collezioni storiche.

Un ultimo cenno merita anche il poliedrico Adrian Paci (Scutari, 1969) il quale, avvalendosi di pittura, scultura, performance, video-installazioni e fotografia, ha saputo spesso farsi accogliere in contesti espositivi di rilievo, come in occasione dell'ultima mostra *No Man is an Island* (2025), allestita presso le Corsie Sistine, la parte più antica e monumentale dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma. Attraverso rappresentazioni poetiche e delicate di temi come la traumaticità di chi lascia la propria terra, o di chi vive la condizione di sospensione tra due mondi, o il lavoro e la dignità dell'uomo

[160] Movimento artistico emerso come flusso culturale tra gli anni Cinquanta e Settanta negli Stai Uniti. Come movimento si caratterizza per la mescolanza di storia africana, fantascienza e Realismo Magico, elementi capaci di far intravedere futuri alternativi dal punto di vista della diaspora africana. Il termine Afrofuturismo è stato però coniato da Mark Dery in un saggio del 1993, *Black to the Future*, poi pubblicato come libro dallo stesso autore, con il titolo *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (1994).

globalizzato, è riuscito a condividere la sua arte in luoghi della cultura e della fede che han fatto da eco aggiungendo valore emotivo e narrativo alle significazioni politiche e sociali delle sue opere.

Conseguentemente al riconoscimento istituzionale che sempre più è stato attribuito alle pratiche artiviste si è assistito parallelamente ad un intensificarsi di studi e ricerche accademiche sull'argomento che hanno permesso di sancirne formalmente la presenza sulla scena artistica contemporanea.
Per ragioni di sintesi, verranno di seguito esaminate solo le posizioni critiche più pertinenti alla traccia della dissertazione.
In via preliminare, e limitatamente al contesto della ricerca effettuata, si è delineata una problematica intrinseca dell'artivismo: la difficoltà nel rintracciare un controcanto critico netto. La carenza di argomentazioni contrapposte sembra, tuttavia, derivare da una caratteristica strutturale della letteratura sul tema: le posizioni favorevoli tendono a sviluppare una narrazione in cui le potenziali critiche non compaiono come voci esterne o indipendenti, ma vengono anticipate ed integrate preventivamente all'interno dei discorsi pro-artivismo.
Dalla ricognizione effettuata, infatti, emerge un panorama critico quasi unanime in cui l'analisi delle fonti, più che sostanziarsi come un confronto tra tesi opposte, sembra convergere verso una valutazione ampiamente positiva, tesa perlopiù ad esplorare le potenzialità dell'artivismo, lasciando eventuali voci discordanti, o approcci puramente critici, in una dimensione marginale o poco sistematizzata.
Tale meccanismo, ad esempio, trova riscontro nelle riflessioni di Groys sull'artivismo, quando specifica che

> […] la componente artistica dell'attivismo artistico è spesso vista come la ragione principale che conduce al fallimento dell'attivismo stesso a livello pragmatico e pratico, ovvero sul lato del suo immediato impatto politico e sociale. Nella nostra società, l'arte è sempre stata vista tradizionalmente come qualcosa di inutile. Sembra dunque che questa sorta di inutilità ontologica infetti l'attivismo artistico e lo condanni al fallimento. Contemporaneamente, l'arte è sostanzialmente considerata celebrativa, estetizzante dello *status quo*, indebolendo così la nostra volontà di cambiarlo. Generalmente si pensa che la via d'uscita da questa situazione sia la rinuncia all'arte stessa, come se l'attivismo politico o sociale non fallisse mai, a meno che non venga infettato dal virus dell'arte. Criticare l'arte come un qualcosa di inutile e pertanto moralmente e politicamente problematica non è inedita. Nel passato questa critica ha portato molti artisti ad abbandonare del tutto l'arte per fare qualcosa di più utile, qualcosa di moralmente e politicamente corretto. Gli artisti attivisti contemporanei non hanno invece fretta di abbandonare l'arte; al contrario cercano di renderla utile. In termini storici questa è una posizione nuova. Alcuni critici mettono in discussione il suo carattere inedito riferendosi all'avanguardia russa, che notoriamente voleva cambiare il mondo attraverso gli strumenti dell'arte. A mio avviso, però, questo riferimento è sbagliato. Gli avanguardisti russi credevano di cambiare il mondo perché allora la loro pratica artistica era sostenuta dalle autorità sovietiche: sapevano che il potere era dalla loro parte e sapevano che questo sostegno non sarebbe venuto meno nel corso del tempo. Al contrario, l'attivismo artistico contemporaneo non ha motivo di pensare a un aiuto politico esterno e fa affidamento sui propri canali […][161].

[161] B. Groys, *In the flow*, pp. 44-45.

In sostanza, Groys fonde le riflessioni contrarie direttamente nel ragionamento principale, rendendo il controcanto critico — che stando a quanto emerge stigmatizza nell'artivismo il rischio di estetizzare la politica e di cadere nell'inefficacia simbolica — una sfumatura interna che conferisce completezza alla visione pro-artivista.

Anche dal punto di vista accademico le ricerche procedono secondo questo modello. Un recente studio, pubblicato sulla rivista *Comunicar*, 57, XXVI, (2018) condotto dall'Università di Nottingham Trent, dall'Università Complutense di Madrid con la collaborazione di altri istituti di cultura come l'*Élan Interculturel* (Francia) e *Artemisszió Foundation* (Ungheria), ha provato ad esplorare gli esiti del potere educativo di certe manifestazioni artistiche definendo l'artivismo «Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora[162]». Secondo questa interpretazione, l'artivismo viene considerato un ponte tra l'innovazione e la creazione, anche artistica. Lo studio evidenzia inoltre come l'ibridazione tra arte e attivismo spossa rivelarsi un meccanismo realmente capace di far divenire l'arte uno dei cardini principali per la trasformazione. L'aspetto indagato dai ricercatori, riguarda anche la libertà di non adeguarsi a regole culturali fisse poiché l'artivismo è differente dagli altri movimenti artistici canonicamente intesi, proprio perché rappresentante di istanze multiple e generative.

Vediamo come altri assunti teorici, seguendo il filone pedagogico-artivista di cui alcune pratiche si avvalgono, traccino una linea operativa utile ad individuare le pratiche artiviste tutte, ponendo una demarcazione tra l'arte generalmente intesa ed il pragmatismo che ne potrebbe-dovrebbe derivare:

> lo que lo distingue del simple arte político es el carácter progresivo, en desarrollo, que lleva a trabajar dentro de los contextos, a implicarse directamente en el espacio social público y a representar en contacto directo con los receptores (Gianetti 2004). Simon Sheikh (2009) en la misma idea, indica que el arte activista subvierte la idea misma del objeto estético, entrando en un proceso de implicación más importante que el proceso creativo. Procesual y dinámico, el artivismo cambia de materiales y medios, de prácticas y de estilos, de roles y rituales, dejando de ser idiomático en el mundo del arte, para ser pragmático en la vida social[163].

Il fatto che l'artivismo sovverta l'idea stessa di soggetto estetico, in ambito critico, potrebbe sollevare alcune problematiche perché verrebbero messe in crisi le percezioni, o i giudizi, di gusto di un fenomeno artistico, considerato fino ad un certo momento immutabile.[164]. Per chiarire il punto, è utile richiamare le analisi sul *gusto* proposte da Valeriano Bozal Fernández[165] (Madrid, 1940

[162] *Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora*. «Comunicar», 57, (2018), pp. 9-18. < https://doi.org/10.3916/C57-2018-01Comunicar, 57, XXVI, 2018 > (ultima lettura: 20.06.2025).

[163] *Ivi*, p. 10. Trad. mia: Ciò che lo distingue dalla semplice arte politica è il carattere progressivo, in evoluzione, che porta a lavorare all'interno dei contesti, a coinvolgersi direttamente nello spazio sociale pubblico e a rappresentare il diretto contatto con i destinatari (Gianetti 2004). Simon Sheikh (2009), sulla stessa linea, indica che l'arte attivista sovverte l'idea stessa di oggetto estetico, entrando in un processo di coinvolgimento più importante del processo creativo. Processuale e dinamico, l'artivismo cambia materiali e mezzi, pratiche e stili, ruoli e rituali, smettendo di essere idiomatico nel mondo dell'arte per diventare pragmatico nella vita sociale.

[164] Mi riferisco all'esistenza di una prospettiva elitaria che identifica l'arte esclusivamente con la dimensione pittorica, interpretando le nuove pratiche, o i linguaggi multidisciplinari come espressioni secondarie, adottate da chi — privo di talento grafico — cercherebbe scorciatoie comunicative al di fuori della tradizione.

[165] Filosofo e docente di estetica presso l'Università Complutense di Madrid è riconosciuto come uno dei massimi esperti ed interpreti delle opere di Francisco de Goya. Le sue ricerche hanno indagato l'arte, oltre che nella dimensione

– Madrid, 2023) le cui riflessioni, tra estetica e storia dell'arte, offrono una chiave di lettura preziosa per inquadrare tale crisi.

Una delle prime testimonianze di cosa sia il gusto, suggerisce Bozal, è offerta proprio dall'arte che è stata prodotta, accettata ed inserita nelle coordinate interpretative dei contemporanei che variabilmente ne hanno fruito ed è anche «uno dei fattori che alimentano lo studio di collezioni e collezionisti, il recupero di forme del passato, l'aggiornamento di criteri stilistici che sembravano abbandonati[166].»

Dalle sue osservazioni emerge anche come il gusto, delle volte, possa essere una lente deformante o una barriera interpretativa che impedisce di cogliere l'efficacia comunicativa di un'azione culturale — artivista, aggiungerei, collegando il concetto agli argomenti qui trattati.

Ricorda, infatti, come nel XX secolo perfino «la nozione di cattivo gusto è stata sovvertita: i motivi rappresentati da molti artisti *pop* fanno [a sua percezione] sfoggio di cattivo gusto e i mezzi formali di cui si servono non sono da meno.[167]». Ciò non ha comunque impedito al pubblico o ad una frangia della critica di percepire le espressioni della Pop Art come veri e propri *must-have* o situazioni *place to be*. Bozal però specifica anche come ciò che talvolta era stato definito *kitsch* e di cattivo gusto, aveva in realtà avuto la funzione di alterare canoni artistici dati per assodati, perché il buon gusto, per larga parte del Novecento, si poneva più come sinonimo di un complesso reticolo di norme che consentiva l'acceso alla società definita borghese; pertanto «la rottura estetica con i criteri dominanti fu vista come una rottura ideologica e assunse la forma di un atteggiamento ribelle[168]». Ciò che in parte mi sembra stia accadendo con l'artivismo contemporaneo nel proporre, sovvertendo, l'idea di oggetto estetico: essendo una pratica che sfugge ai canoni interpretativi ed alle norme storicamente codificate, sta di fatto operando rotture ideologiche percepite come ribelli. La valutazione oggettiva di un fenomeno artistico allora, almeno dal punto di vista critico, andrebbe attuata indipendentemente dal fatto che incontri il favore personale del fruitore o di chi osserva il fenomeno, perché, sempre come ricorda Bozal,

> il gusto è storico. Non solo perché le sue preferenze cambiano attraverso i secoli ma soprattutto perché cambia il suo fondamento e la situazione nello spazio dell'artistico, spazio che è, esso stesso, storico. Pur essendo un sistema di preferenze, non va confuso con il giudizio critico né deve prenderne il posto. Se tracciassimo una mappa di quello spazio, il gusto occuperebbe una posizione diversa, previa al giudizio critico, per quanto non da esso indipendente […] La natura del gusto si spiega inizialmente in rapporto al soggetto che lo esercita, e particolarmente in rapporto al destinatario piuttosto che all'artista, sebbene l'uno e l'altro si presentino subito come referenti obbligati[169].

Muovendo dalle considerazioni di Bozal sulla storicità del gusto, ecco come credo spiegato in parte l'atteggiamento ostile che Groys attribuisce ai detrattori del fenomeno quando afferma che

---

contemplativa, come un vero e proprio dispositivo sociale, capace di innescare processi di miglioramento collettivo e di partecipazione civile.

[166] V. Bozal, *Il gusto, Bologna*, Il Mulino, 1996, p. p. 7.

[167] *Ivi*, p. 8.

[168] *Ibidem*.

[169] *Ivi*, pp. 12,13.

> i tentativi dell'attivismo artistico, al fine di coniugare arte e azione sociale sono attaccati sia da coloro che hanno prospettive artistiche tradizionali sia dagli attivisti tradizionali. La critica d'arte tradizionale si basa sulla nozione di qualità artistica. Da questo punto di vista, l'attivismo artistico è considerato artisticamente inadeguato; molti critici sostengono che questi artisti confondono il valore artistico con delle intenzioni moralmente buone[170].

La critica convenzionale, infatti, spesso ben adesa alla nozione di qualità artistica, commenta le operazioni artiviste come inadeguate poiché non andrebbe confuso il valore formale di un'opera con la mera bontà delle intenzioni morali.
Il punto di pacificazione tra le due visioni allora, superando la dicotomia/il cortocircuito tra etica ed estetica, mi è sembrato potesse essere offerto da alcune considerazioni dello storico dell'arte Francesco Poli (Torino, 1949); a proposito delle modalità con cui la critica può essere attuata oggi, chiarisce come

> la critica d'arte, che è un aspetto della critica estetica, si distingue dall'estetica perché il suo scopo è giudicare opere singole o gruppi di opere (e analizzare i processi culturali e creativi che caratterizzano il lavoro degli artisti), mentre il compito dell'estetica è studiare i problemi relativi all'esperienza del bello e dell'arte da un punto di vista generale e teorico. In ogni caso, un giudizio critico si basa necessariamente su schemi interpretativi di ordine estetico […] con posizioni che possono andare dall'idealismo romantico e crociano a sviluppi più problematici in chiave fenomenologica, psicologica, semiologica, sociologica, ermeneutica[171].

Riflettendo così sul punto per cui la «critica d'arte è una funzione della critica estetica», ho potuto percepire una terza via capace di ricomporre il conflitto tra le riserve della critica negativa e le istanze delle manifestazioni artiviste.
Tenendo come riferimento le considerazioni di Poli, l'artivismo potrebbe non apparire più come il portatore di un'estetica difettosa, o un semplice veicolo di moralismi mascherati, per essere invece accolto come un fenomeno in cui l'efficacia sociale diventa essa stessa un parametro del valore artistico.
In effetti, espandendo il giudizio critico ai fattori contestuali in cui la pratica si manifesta, si potrebbe riconoscere l'artivismo come un'opera totale capace di abitare simultaneamente — e con pari rigore — lo spazio dell'arte e quello della vita civile.

Unendo i punti di questa analisi: se Bozal mi ha permesso di comprendere come il respingimento di alcune pratiche artiviste possa dipendere da un gusto ancorato ai canoni del passato, la lezione di Poli ha chiarito come il giudizio critico possa invece evolversi, espandendosi fino a includere il contesto dell'azione come valore estetico. In questo solco, Groys chiude idealmente il cerchio, definendo

> il fenomeno dell'attivismo artistico […] centrale nel nostro tempo in quanto fenomeno inedito, piuttosto diverso dal fenomeno dell'arte critica […] Gli attivisti dell'arte non si limitano solo a criticare il sistema o le condizioni politiche e sociali generali in base alle quali tale sistema funziona […] cercano di cambiare le condizioni di vita nelle aree economicamente sottosviluppate, di sensibilizzare su

[170] Groys, *In the flow*, pp.43,44.
[171] Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, 145.

> questioni ecologiche, di offrire un accesso alla cultura e all'educazione alle popolazioni di paesi e aree povere, di attirare l'attenzione sul flagello dell'immigrazione irregolare e di migliorare le condizioni di chi lavora nelle istituzioni artistiche. […] Gli attivisti dell'arte vogliono essere utili, cambiare il mondo rendendolo un posto migliore, ma allo stesso tempo non vogliono smettere di essere artisti[172].

Non sono forse gli assunti concreti che abbiamo visto manifestarsi con il caso di Librino?
In linea con tali presupposti poi, anche le considerazioni di Vincenzo Trione mi son parse determinanti per scardinare il pregiudizio che vede l'artivismo come un fenomeno politico, veicolato tuttalpiù tramite codici artistici. Chiarisce infatti come gli artivisti si ricolleghino spesso ad una

> politica non come sofisticazione intellettualistica ed ideologica, astrattamente lontana dalla vita, ma come tutela della vita stessa e come strumento per delineare il perimetro in cui città e comunità si influenzano a vicenda […] Muovendo da una simile riarticolazione concettuale e semantica […] i nostri artisti avvertono il bisogno di oltrepassare l'individualismo perseguito da tanti protagonisti delle avanguardie del XX secolo. […] interpreti di una sorta di svolta civile dell'arte, tornano a farsi ispirare dalla *polis* — e aspirano alla *polis*, perché è proprio lì la loro meta. Inoltre, intenti a comunicare una precisa idea di presente, ricorrono a metafore inattese per riscrivere il visibile. Per dare a esso un senso diverso. Talvolta, per aprire piste sulla superficie della cronaca. E intraprendere atti di immaginazione arditi e necessari. Insinuando dubbi, domande. Le loro opere: eventi che vengono dal mondo, sono nel mondo e, talvolta, hanno addirittura l'ambizione di produrre effetti sul mondo[173].

Quanto afferma Trione trova sponda anche nelle considerazioni di Simonetta Fadda, artista, saggista e docente che, con una visione pratica del fare arte, propone un'interpretazione dell'artivismo con l'intento anzitutto di allontanare, oltre che scardinare, alcune delle critiche che vengono mosse. In uno dei suoi articoli, pubblicato sulla rivista online *Connessioni Remote* dell'Università di Milano, Dipartimento di Beni culturali e ambientali, ha illustrato come:

> la questione del rapporto tra arte e politica, che ci riporta sia al dibattito nato in seno alle avanguardie russe all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, sia alle utopie degli anni Sessanta-Settanta, quando gli artisti erano dichiaratamente anche attivisti politici, è tornata centrale nel momento in cui sulla scena artistica internazionale si è affacciata una nuova forma di "arte impegnata". […] La sua novità consiste nel fatto che non si prefigge soltanto di dare una fisionomia estetica alla critica del sistema e del mercato dell'arte, come faceva l'arte impegnata degli anni Sessanta-Settata del Novecento. Non è nemmeno lo specchio distorto di una realtà letta attraverso le sue contraddizioni, come si può affermare a proposito dell'arte moderna e contemporanea in generale. Questo nuovo attivismo artistico agisce per lo più all'esterno del mondo dell'arte propriamente detto per conseguire degli obiettivi concreti nell'ambito sociale, ma anche se la sua azione si svolge fuori dal mondo dell'arte, le sue azioni valgono come arte *tout court*[174].

Nello stesso contributo, Fadda, ha delineato anche alcuni dei motivi per i quali ad un certo momento si è sentita la necessità di «distinguere [con l'artivismo] le pratiche che escono dagli spazi

[172] B. Groys, *In the flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Ediz. Integrale (trad. a cura di Giada Baggi). Milano, Postmedia Books, 2018, p. 43.
[173] V. Trione, *Artivismo*. pp. 47,48.
[174] S. Fadda, *La lotta per l'arte: politica, attivismo e felicità*, «Connessioni Remote», 2 (2021), p. 153.

autoriflessivi dell'arte riconosciuta come tale, nell'intento di creare situazioni emancipatorie nella società[175]», specificando come

> la tentazione di portare l'arte fuori dalla storia non appartiene certo all'artivismo, cui spesso è invece rimproverato proprio il contrario, cioè di essere troppo legato a situazioni o eventi particolari. Secondo i suoi detrattori, l'artivismo si lascerebbe "contaminare" da istanze contingenti e perciò transitorie, quindi estranee alle problematiche genuinamente estetiche. Le pratiche artiviste prenderebbero a pretesto l'arte per fare politica. Userebbero in modo strumentale l'estetica per forzarla in una direzione che non le apparterrebbe e in questo modo non produrrebbero arte, ma cattiva politica. In effetti, le pratiche artiviste tendono a uscire dai circuiti espositivi usuali, per portare l'arte in un altrove simbolico e produrre effetti concreti nello spazio sociale condiviso, in modo da evadere dall'autoreferenzialità del sistema dell'arte stesso. L'artivismo è inclusivo, si prefigge di sviluppare potenzialità di crescita positiva nel proprio pubblico e nella società in generale. Aspira a costruire nuovi mondi, o a prefigurarne l'arrivo. Coniuga il possibile al desiderabile, nel tentativo di concretizzare a livello sociale il risultato di questo connubio. Crea luoghi in cui la scena pubblica possa essere sempre più a misura delle relazioni, all'insegna della reciprocità, della condivisione e della consapevolezza[176].

Elemento imprescindibile delle pratiche artiviste riguarda anche la capacità di proporre, fuori dai canali ufficiali, dei messaggi, e delle soluzioni, capaci di raggiungere pubblici eterogenei con un fine realmente utile.

Nella dissertazione ho focalizzato la ricerca sulle produzioni culturali della Fondazione Antonio Presti Fiumara d'Arte, ma la tendenza intrapresa da alcuni collettivi, delle Fondazioni, e dai molteplici circuiti artistici va proprio nella direzione di un sovvertimento, anzi allargamento delle possibilità interpretative di molti snodi cardine della Storia dell'arte.

L'artivismo, infatti, non vuole annullare o scalzare il primato all'arte definita tradizionale. Anzi, offre all'arte tradizionale anche nuovi spazi in cui manifestarsi, sviluppando oltretutto il concetto di «nonluoghi».

Si è visto come l'artivismo riesca, di fatto, ad avviare processi di risemantizzazione concreti: il cavalcavia di Librino, «nonluogo» per eccellenza secondo la classificazione di Marc Augé[177] (1935–2023), è diventato uno spazio identitario, preso a modello da altre realtà, travalicando oltretutto la dimensione territoriale del quartiere con la quale si è sostanziato (penso ad altri interventi culturali che proprio partendo dai nonluoghi, ricalcando il modello librinese, hanno rinnovato le destinazioni d'uso).

Attraverso interventi estetici e sociali, l'arte sottrae dall'anonimato e dalla transitorietà aree marginali o di solo passaggio, restituendo loro una dimensione di relazione, sviluppo economico e storia. È anche secondo tali meccanismi che l'arte è attivista, invitando alla sosta in luoghi che prima richiedevano solo un passaggio.

---

[175] *Ivi*, p. 157.

[176] *Ivi*, pp. 160,161.

[177] Antropologo, scrittore, filosofo ed etnologo noto soprattutto per aver introdotto il neologismo nonluogo con la pubblicazione del libro *Non-lieux: introduction a une anthropologie de la surmodernité* (1992; trad. it. 2005)

L'opera d'arte, così, funge da ancora antropologica, trasformando luoghi impersonali in luoghi di appartenenza ed espressione collettiva. L'artivismo osservato, secondo simili assunti, non potrà mai privarsi dell'arte tradizionalmente intesa.
Gli snodi interpretativi positivi dell'artivismo, a mio modo d'intendere, sono stati ben compresi da quelle istituzioni, brevemente citate ad inizio capitolo, che al tema artivista hanno partecipato con entusiasmo e curiosità, fornendo sostegno e spazi in cui avviare riflessioni e dibattito; aspetto che consente di tratteggiare un'ulteriore breve riflessione: l'artivismo, in fin dei conti, sembra essere ben accolto da chi ne comprende la vastità (senza necessariamente attraversarla *in toto*) e le potenzialità.
Non è ancora stato formalizzato un protocollo artivista ma il solco da seguire sembra esser stato ben tracciato anche dai progetti site-specific ed inclusivi che coinvolgono artisti e collettivi capaci di lavorare con le comunità, affrontando tematiche sociali e locali.
Molte gallerie indipendenti e spazi *no-profit* sono stati pionieri in questo e, come visto, le istituzioni più grandi stanno seguendo l'esempio.
Centri culturali poi, ed organizzazioni come *cheFare*[178], si occupano di innovazione culturale e sociale, ospitano dibattiti, finanziano progetti e collaborano con artisti e collettivi che utilizzano l'arte proprio come strumento di trasformazione civica.
Sebbene non siano musei tradizionali, anche questi centri culturali sono fondamentali per il supporto e la diffusione dell'artivismo che, contrariamente a quanto si possa pensare ad un primo approccio, non è più relegato ai margini del mondo dell'arte, ma viene sempre più riconosciuto dando un segnale incoraggiante per il futuro legame tra arte e attivismo.
In conclusione delle brevi incursioni di critica sull'argomento, condivido un ultimo contributo proveniente da ricerche in campo politico a cui mi sono approcciata, da profana, durante la ricerca per provare a comprendere, almeno indicativamente, quali fossero le posizioni politiche rispetto all'arte, ed al suo eventuale reale apporto. Il contributo che più di altri ha in parte dissipato un pregiudizio, è stato *Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political*[179] di Girma Negash, accademico e ricercatore esperto di scienze politiche, noto per i suoi studi sull'intersezione tra arte, politica ed etica, con cui ha esplorato il ruolo dell'arte nel discorso politico.

Dalle sue considerazioni emerge come le percezioni sul tema siano speculari a quelle dell'arte verso la politica, ma soprattutto quanto il potenziale possa farsi sostanza se si elaborasse una sistematizzazione di questo connubio. Rileva:

> The arts are often seen as the reflections of social and political conditions or as they are defined by their spatial-temporal dimensions. They have been studied for their catalytic powers in social control from above and social movements from below, but they have yet to be systematically examined for the roles they play in shaping and constructing political beliefs and values. Moreover, political studies

[178] *cheFare*, agenzia per la trasformazione culturale con sede a Milano e Torino, ma con una portata operativa nazionale ed europea, ha come *mission* il desiderio di sviluppare «Insieme a comunità, organizzazioni e istituzioni […] nuove forme di impatto culturale». Per i dettagli vedi <https://che-fare.com/> (Ultima lettura: 22.05.2025)
[179] Negash, Girma*. Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political*, «*International Political Science Review / Revue Internationale de Science Politique*», Vol. 25, 2 (2004), pp. 185–201. Vedi <http://www.jstor.org/stable/1601676> (ultima lettura: 20.06.2025).

> that have been dominated by institutional and behavioral approaches have been impoverished by the undermining of the centrality of art to politics and society[180].

Negash, se da un lato riconosce il «potere catalizzatore» delle arti, dall'altro ammette come la centralità dell'arte negli studi politici sia stata indebolita e privata di una sorta di centralità che sarebbe necessaria in quanto:

> There are several reasons why the arts, in all their forms and productions, provide a site from where we can observe and experience aspects of political life that we cannot possibly do in any other way. First, art takes account of the intentions, motivations, and reasons for human action. Second, art is a privileged medium in the sense that it imparts knowledge about political life at both the abstract level and at a deeper cultural level. Third, literary and other texts provide the site for political discourse because they are influenced by historical circumstances both temporally and spatially. Lastly, we seek the perspectives of art in informing politics because of the innovative role played by intellectuals and artists and their influence in the making of shared meanings.[181]

A questo punto della ricerca, sebbene i riferimenti sarebbero tutti da approfondire ulteriormente, mi è parso chiaro quanto, da ambo le parti, ci sia una sorta di necessità ri-combinatoria di aspetti e campi sì differenti, ma complementari. Può sembrare contraddittorio ma la problematica maggiore oggi riscontrabile, a ben guardare, non è nemmeno più la questione oppositiva arte *vs*. politica ad essere un ostacolo alle manifestazioni artiviste.
In molteplici progettualità culturali, la politica è un'alleata preziosa e lo dimostrano tutte le manifestazioni che senza l'avallo, e la lungimiranza della stessa, non potrebbero nemmeno realizzarsi — salvo violare un elenco nutrito di norme giuridiche.
Eppure anche lo spettatore-fruitore (e co-produttore), in una simile risemantizzazione di funzioni e influenze reciproche dell'arte attivista, sembra accogliere positivamente le nuove possibilità di una arte che sia, oltre che bella, anche utile e pratica in quanto:

> così come la chiesa o i poteri dispotici di un tempo volevano che le loro credenze e i loro interessi fossero rappresentati dall'arte, il pubblico democratico contemporaneo vuole trovare nell'arte la rappresentazione delle questioni, dei temi, delle controversie politiche e delle aspirazioni sociali dalle quali è colpito nella vita quotidiana. La politicizzazione dell'arte è spesso vista come un antidoto all'atteggiamento puramente estetico che presumibilmente richiederebbe all'arte di limitarsi a essere solo bella. Eppure, la politicizzazione dell'arte può combinarsi facilmente con la sua

[180] *Ivi*, p. 186. Trad. mia: Le arti sono spesso considerate come il riflesso delle condizioni sociali e politiche o come definite dalle loro dimensioni spazio-temporali. Sono state studiate per il loro potere catalizzatore nel controllo sociale dall'alto e nei movimenti sociali dal basso, ma devono ancora essere esaminate in modo sistematico per quanto riguarda il ruolo che svolgono nel plasmare e costruire convinzioni e valori politici. Inoltre, gli studi politici, dominati da approcci istituzionali e comportamentali, sono stati impoveriti dall'aver sminuito la centralità dell'arte nella politica e nella società.
[181] *Ivi*, p. 185. Trad. mia: Esistono diverse ragioni per cui le arti, in tutte le loro forme e manifestazioni, offrono uno spazio da cui possiamo osservare e sperimentare aspetti della vita politica che non potremmo cogliere in nessun altro modo. In primo luogo, l'arte tiene conto delle intenzioni, delle motivazioni e delle ragioni dell'azione umana. In secondo luogo, l'arte è un mezzo privilegiato nel senso che trasmette conoscenze sulla vita politica sia a livello astratto che a un livello culturale più profondo. In terzo luogo, i testi letterari e di altro tipo offrono lo spazio per il discorso politico perché sono influenzati da circostanze storiche sia temporali che spaziali. Infine, cerchiamo le prospettive dell'arte per informare la politica a causa del ruolo innovativo svolto da intellettuali e artisti e della loro influenza nella creazione di significati condivisi.

> estetizzazione fintanto che entrambe sono viste dalla prospettiva dello spettatore o del consumatore[182].

Nonostante le incursioni episodiche in vari ambiti teorici abbiano, perlopiù, dimostrato l'utilità di avvalersi dell'arte, per immaginare nuovi scenari che tengano conto delle molteplici istanze sociali e culturali, e nonostante i vari attori abbiano dimostrato capacità collaborative strutturalmente complesse, l'artivismo resta per molti una pratica contradditoria, forse perché non vengono assunte «le prospettive dello spettatore e del consumatore» a cui fa riferimento Groys.
Provare quindi a strutturare l'artivismo, sulla scena globale e contemporanea, a mio parere non cela la volontà di proporre l'ennesimo manifesto politico, più semplicemente mi è parso un invito corale a rendere concreto ed esteso il pensiero di Carl Jung secondo il quale il miglioramento del mondo è possibile solo iniziando dal miglioramento del singolo. Non è forse l'obiettivo a cui tende la diffusione secolare dell'arte e della cultura?

[182] Groys, *In the flow*, p. 112.

3.2. THE SECOND GLOBAL ARTIVISM CONVENING 2025

Dopo aver ridefinito, grazie alla critica, alcuni confini tra estetica e politica, pur brevemente, mi è sembrato necessario misurare la portata del fenomeno artivista attraverso una delle sue manifestazioni più emblematiche: il Convegno Globale sull'Artivismo, evento che mi ha permesso di passare dal piano del dibattito critico a quello della testimonianza diretta, offrendomi una panoramica concreta su come la necessità dell'artivismo si sia trasformata in una piattaforma globale di progettazione e creazione.

La realizzazione del Global Artivism Convening[183], svoltosi dal 3 al 5 novembre 2025 a Salvador, capitale dello Stato di Bahia (Brasile), si deve principalmente alla visione di Kumi Naidoo (Durban, 1965), attivista storico di Greenpeace e direttore esecutivo di Amnesty International in Brasile dal 2017, e di Favianna Rodriguez (Oakland, 1978) artista[184], attivista di fama internazionale, insegnante, e forza motrice dell'artivismo contemporaneo americano. Insieme a loro, la fondazione del movimento globale per l'artivismo è stata però possibile anche grazie all'esperienza ed il supporto di organizzazioni, prevalentemente culturali, che promuovono (sistematicamente e da decenni) il potere della creatività come mezzo per cambiamenti innovativi, equi ed inclusivi.

La conferenza del 2025 si è avvalsa infatti di una solida rete di istituzioni accademiche come ad esempio la Tshwane University of Technology (TUT) facoltà di arte e design, già partner fondatrice della prima edizione sudafricana del 2024, Università locali brasiliane, o anche l'Università di York che, attraverso progetti di ricerca come *Artivism: imagining futures of the anthropocene*, ha partecipato alla discussione scientifica sull'impatto dell'arte nelle politiche climatiche.

Quanto invece alle istituzioni filantropiche ne segnalo una tra tutte: la Moleskine Foundation che ha svolto un ruolo chiave all'interno del movimento attraverso il suo CEO, Adama Sanneh, facente parte del Comitato Direttivo dell'evento globale per l'artivismo. La fondazione, capitanata da Sanneh, ha contribuito portando soprattutto l'esperienza del programma *Creativity Pioneers*[185] sottolineando l'importanza della creatività come motore alternativo per lo sviluppo sociale. Alcuni eventi paralleli del Convegno globale poi si sono avvalsi anche delle collaborazioni dell'Università Statale di Milano

[183] Il percorso del *Global artivism convening* è iniziato nel 2024 a Johannesburg, con l'obiettivo di dimostrare che i dati scientifici ed i trattati politici, senza coinvolgere le potenzialità e l'emotività dell'arte, non sono più sufficienti per generare il cambiamento sociale ed economico auspicato.

[184] Favianna Rodriguez è un'artista pluripremiata, stratega culturale e presidente del Center for Cultural Power, un'organizzazione nazionale che promuove il cambiamento nelle intersezioni tra arte, cultura e giustizia sociale. Collabora con movimenti sociali in tutto il mondo per co-creare strategie culturali resilienti e trasformative. Favianna è considerata una delle principali pensatrici e personalità che uniscono arte, cultura e impatto sociale. La sua produzione artistica si manifesta attraverso poster colorati e vivaci, realizzati a mano o stampati in serie. Tratta temi sociali come l'immigrazione, la globalizzazione, il cambiamento climatico, l'ingiustizia economica, il patriarcato, il razzismo e la guerra. Le sue opere, riflettono in pieno la sua poetica. Rodriguez ha fondato anche diverse organizzazioni dedicate alla formazione di comunità ed artisti nell'uso della grafica politica, dei murales e di Internet per il cambiamento sociale. Tiene numerose conferenze sull'uso dell'arte nell'impegno civico e sul lavoro di artisti che, come lei, stanno creando un ponte tra le comunità ed i musei, tra il locale e l'internazionale. Le sue opere sono presenti in collezioni di tutto il mondo, dal Messico alla Scozia. Nel 2008, Rodriguez è stata anche nominata una dei "50 visionari che stanno cambiando il mondo" dalla rivista Utne Reader, alla stregua del XIV Dalai Lama, nominato dalla stessa rivista l'anno successivo. Vedi <https://www.utne.com/> (Ultima lettura: 10.11.2025)

[185] Iniziativa della Moleskine Foundation che sostiene, attraverso un fondo economico dedicato, organizzazioni artistiche e culturali no-profit, fornendo non solo finanziamenti e networking per la promozione della creatività come strumento di cambiamento per impatto sociale positivo.

e dell'Istituto Marangoni[186], entrambe legate ad Adama Sanneh sia per *background* accademico, sia per iniziative annuali come *A Creativity Revival*[187], evento di punta della Moleskine Foundation che nel 2025 si è tenuto ad ottobre, a Milano.
Il convegno globale sull'artivismo, al quale ho potuto partecipare come uditrice da remoto, si è svolto in forma ibrida (in presenza e online) ed ha riunito oltre 800 artisti, attivisti e leader culturali da circa 60 paesi per unire capacità e competenze utili ad esplorare come la creatività possa guidare la giustizia sociale e climatica, offrendo temi strategici anche in vista della COP30, che si è tenuta dal 10 al 21 novembre 2025 a Belem, nello Stato del Pará, sempre in Brasile, nel cuore dell'Amazzonia.

L'iscrizione al convegno in modalità da remoto è stata gratuita ed ha avuto una gestione organizzativa molto efficiente e per nulla dispersiva: ad esempio siamo stati inseriti in dei gruppi eterogenei, di circa venti partecipanti l'uno, di professionisti, studiosi ed artisti col fine di favorire scambi concreti pur non avendo potuto partecipare alle conferenze e workshop in Brasile. I gruppi, per chi ha voluto, prevedevano anche la possibilità di scambi di contatti telefonici tramite la creazione parallela di una chat di gruppo whatsapp. Scambi che in alcuni casi si sono dimostrati già proficui — stando all'avvio di alcune progettualità proposte all'interno del gruppo di cui facevo parte.
Nella seconda edizione del convegno, la presenza di Favianna Rodriguez è stata centrale non solo come co-fondatrice, ma come guida nel connettere i temi da lei trattati riguardanti la giustizia climatica, i diritti dei migranti e la decolonizzazione dei corpi. L'evento ha trasformato Salvador in un laboratorio a cielo aperto, come visto anche per Librino, in cui sono state definite progettualmente nuove narrazioni. Rispetto agli esordi, l'artivismo del 2025 si è strutturato come una rete globale permanente, capace di elaborare proposte politiche concrete, grazie ai molteplici background professionali di alto livello, usando la cultura come linguaggio universale capace di connettere realmente istanze differenti.
Nel discorso introduttivo e di benvenuto, tenutosi il 3 novembre 2025, Favianna Rodriguez è riuscita a sintetizzare in poche battute il senso di una simile iniziativa:

> per prima cosa bisogna riconoscere che la cultura è potere. La cultura ci circonda costantemente, è l'oceano in cui nuotiamo, la cultura ci plasma e noi la plasmiamo. […] Però ogni cambiamento politico deve essere preceduto dalla cultura. Non si può avere un cambiamento politico finché non si verifica un cambiamento culturale, perché in realtà una politica non è altro che una manifestazione di un'idea il cui tempo è giunto. E siamo noi umani a creare queste idee, sempre noi esseri umani normalizziamo le idee. Creiamo cultura fin dall'inizio dei tempi […] e quindi il nostro lavoro di artisti è quello di trasformare la visione del mondo, e ciò che intendo per visione del mondo è trasformare tutte le nostre idee sul modo in cui ci relazioniamo alla natura, sul modo in cui pensiamo al genere, sul modo in cui pensiamo all'umanità. E possiamo farlo. Sappiamo perché possiamo farlo: abbiamo la lingua e gli strumenti per parlare al cuore delle persone. E la neuroscienza ci insegna che gli esseri umani sono

[186] Istituto di formazione che dal 1935 opera nel campo della moda, del design e dell'arte, con diverse sedi a Firenze, Parigi, Londra, Dubai, Riyadh, Mumbai, Shanghai, Shenzhen. Per approfondimenti vedi < https://www.istitutomarangoni.com/> (Ultima lettura: 10.10.2025).
[187] Nel 2025 si è tenuta la terza edizione dell'annuale Un-conference, come viene definita, a Milano. L'evento ha riunito più di cento professionisti tra creativi, leader culturali e studiosi con l'obiettivo di trasformare le idee in progettualità concrete. Vedi <https://moleskinefoundation.org/> (Ultima lettura: 10.10.2025).

> più aperti e disposti a cambiare il proprio comportamento se lo sentono nel loro cuore e nelle loro emozioni. […] è giunto il momento di costruire nuove reti, di organizzarsi affinché la cultura, che è uno strumento così potente, non rimanga "semplicemente a tavola" (sic). E vi invito a pensare a come state trasformando i settori in cui lavorate ed operate: come state dimostrando le cose per cui siete contrari, ma anche quelle per cui siete a favore? […] La seconda domanda che voglio porvi è: come state organizzando il vostro settore culturale di riferimento? Come state "trasformando" il pubblico a cui vi rivolgete, e come state contribuendo a diffondere un cambiamento nella visione del mondo? […] Il mio appello a voi artisti è di attingere al vostro potere, non abbiate paura di creare reti. Ecco perché siamo qui, siamo qui per imparare, impariamo gli uni dagli altri, parliamo e organizziamoci.[188]

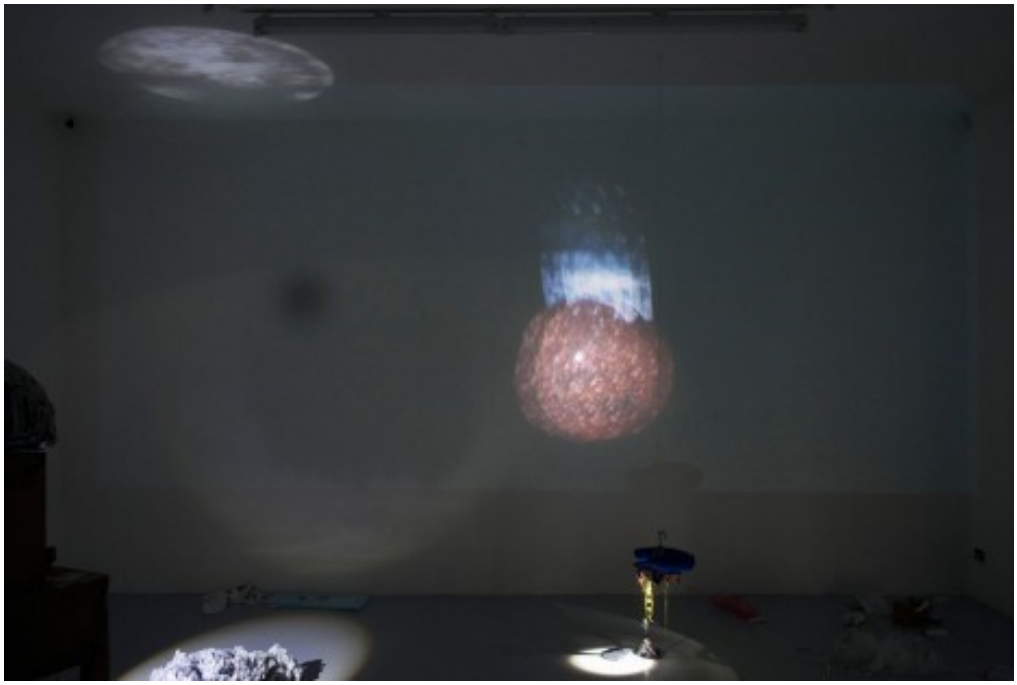
Le parole di Favianna Rodriguez, da me tradotte e riportate il più fedelmente possibile, oltre ad aprire il convegno, hanno in qualche modo chiuso anche il cerchio della mia personale ricerca sull'artivismo. Le sue parole infatti, sembrano una sorta di riassunto delle linee di pensiero che hanno mosso le azioni pratiche di molti artivisti (dichiarati e non) di cui ho analizzato i processi.
Il *Global artivism convening* è stato anche un'occasione per comprendere che le criticità principali che ostacolano il realizzarsi di alcune pratiche riguarda, anzitutto, la reperibilità dei fondi economici necessari. Nei giorni di convegni e seminari sono intervenuti diversi rappresentati e responsabili di associazioni, collettivi, gruppi politici, ricercatori e nonostante ognuno abbia portato la propria esperienza, concreta ed utile in termini di idea replicabile, il comune denominatore ha riguardato anche la ricerca di modalità innovative di fondi.

Per quanto anche la conferenza globale sull'artivismo avrebbe meritato una dissertazione a parte, per gli obiettivi prefissati dalla mia ricerca, basti rilevare come eventi analoghi sono il frutto di decenni di ricerche e sperimentazioni rese possibili grazie alle Università ed alle Fondazioni di tutto il mondo, a cui si deve il grande merito di aver saputo collaborare e lavorare coralmente.
Senza pretesa di esaustività, richiamare l'esperienza del *network* artivista globale permette di osservare come l'urgenza dell'azione sociale si sia già strutturata in un ecosistema di dialogo e azione. Il momento di confronto internazionale mi è parso una dimostrazione di come la figura dell'artista-attivista sia ormai il fulcro di una nuova metodologia operativa.
A livello globale, la percezione forte, è stata anche quella di un reale abbattimento delle barriere comunicative ed operative. A differenza di altre esperienze culturali territoriali, a cui ho partecipato in prima persona e per le quali mi sento di proporre la mia percezione, ho potuto riscontrare notevoli differenze di approccio.
Osservando, ad esempio, contesti locali come quello lombardo, si rileva spesso un paradosso: al proliferare di ecosistemi culturali non sempre corrisponde una reale apertura al dialogo con le comunità. Talvolta, le progettualità faticano a tradursi in azioni che siano al contempo estetiche ed utili.
Le considerazioni proposte non intendono assumere un valore universale, originandosi anzitutto da un'esperienza diretta e circoscritta. Ciononostante, lo scambio di vedute con diversi attori del

[188] Discorso introduttivo di Favianna Rodriguez in apertura del Convegno. Le 28 sessioni seminariali- laboratoriali che si sono svolte dal 3-5 novembre, oltre ad essere state rese fruibili in diretta, sono tutte state registrate ed inserite nella piattaforma utilizzata per i collegamenti. I video, con tutti gli interventi ed i materiali forniti durante i convegni, sono stati resi disponibili fino al prossimo ottobre 2026 per tutti coloro che vi hanno presa parte. Un altro modo di consentire lo sviluppo di reti e contatti tra in centinaia di partecipanti.

sistema dell'arte ha confermato come la mia analisi trovi riscontro in un orizzonte di pensiero condiviso, sottraendo le osservazioni ad una dimensione puramente soggettiva.
In chiusura, e per far comprendere appieno la necessità dell'interazione combinata tra arte e vita (come richiamata in tutta la dissertazione), azzardo un'analogia artistico-gastronomica: una video installazione di Trisha Baga (Venice, Florida, 1985), *Salami Diamond*[189], vista in occasione di un evento culturale diffuso nella città di Cemona, lo scorso maggio 2025.

Salami Diamond (2014), Trisha Baga, Jessie Anne Stead, Milano[190].



Come suggerisce il titolo, l'opera consiste nella proiezione in *loop* dell'immagine di una fetta di salame in cui le tipiche venature chiare e circolari sono sostituite da piccoli diamanti scintillanti.
Nell'opera di Baga, la superficie diamantata è l'agente riflettente che permette alla luce di animare lo spazio e dare senso alla visione.
Senza il coinvolgimento attivo della comunità, che agirebbe come i diamantini della Baga riflettendo e moltiplicando l'intento dell'artista, l'intervento perderebbe la sua capacità di illuminare la realtà sociale, riducendosi ad un'installazione priva della necessaria forza vitale.
Pertanto, l'analogia con l'opera di Trisha Baga, secondo la mia visione, dovrebbe chiarire il paradosso attuale: se da un lato assistiamo a un proliferare di progettualità culturali — un segnale certamente positivo — dall'altro si avverte il rischio che tali interventi rimangano opachi, privi di quella capacità riflettente che solo il legame con il territorio può innescare. Senza i punti di rifrazione, consistenti nella partecipazione attiva, la progettualità artistica rischia di alimentare un circuito autoreferenziale; ed in assenza di un impatto concreto, alcune opere, o progetti culturali, confermano involontariamente lo scetticismo di chi vede l'arte come una pratica priva di efficacia trasformativa.

[189] Riproposta come opera *site-specific* in quanto il rimando gastronomico del salame ben si legava al concetto di territorialità e tradizione del cinquecentesco Palazzo Vidoni di Cremona in cui è stata allestita la video-installazione in occasione di Cremona Art Week 2025.
[190] Foto tratta dall'installazione del 2014 presso lo spazio espositivo della Galleria Giò Marconi di Milano.

È anche il riconoscimento di simili criticità ad aver orientato il mio percorso di ricerca verso un ambito capace di saldare teoria e prassi: l'artivismo.

3.3. STRUMENTI OPERATIVI

Per offrire un riscontro concreto prima delle conclusioni, cercherò di illustrare come l'artivismo possa essere sistematizzato nel panorama italiano, come pratica necessaria.
A tal fine, condivido un documento sintetico elaborato dall' Americans for the Arts[191] (AFTA), la quale annualmente produce, sinergicamente con tutti i settori dell'economia e della cultura, una *road map* in dieci punti che risponde idealmente ad una semplice domanda: Perché supportare l'arte? A ben vedere, sebbene tali argomentazioni riguardino l'intero panorama culturale, è proprio nell'artivismo che esse acquistano una forza e un'utilità pratica:

- rafforzamento dell'economia: il settore culturale statunitense è un'industria da 1.200 miliardi di dollari che sostiene 5,4 milioni di posti di lavoro (il 4,2% del PIL). Le sole organizzazioni non-profit hanno generato 151,7 miliardi di dollari in attività economica nel 2022.
- Entrate per le imprese locali: chi partecipa a eventi artistici spende in media 38,46 dollari extra (oltre al biglietto) in pasti, parcheggi e hotel, portando ossigeno alle attività commerciali del territorio.
- Unificazione delle comunità: il 72% degli americani ritiene che le arti offrano esperienze condivise tra persone di diverse razze, età e fedi, aiutando a comprendere meglio le altre culture.
- Salute mentale e benessere: solo 45 minuti di attività artistica possono ridurre il cortisolo (l'ormone dello stress) del 25%. Il 60% dei cittadini usa l'arte come supporto nei momenti di difficoltà emotiva.
- Motore per il turismo: i turisti culturali tendono a soggiornare più a lungo e a spendere di più. Oltre la metà dei viaggiatori considera l'offerta artistica come fattore decisivo nella scelta della meta.
- Miglioramento del rendimento scolastico: gli studenti che studiano arte hanno medie voti più alte e tassi di abbandono scolastico più bassi, indipendentemente dalla loro estrazione socio-economica.
- Scintilla per creatività e innovazione: la creatività è tra le prime 5 competenze cercate dai datori di lavoro. Curiosamente, i premi Nobel nelle scienze hanno una probabilità 17 volte superiore rispetto agli altri scienziati di essere attivi anche come artisti.
- Impatto sociale positivo: una forte concentrazione di arti in una città è collegata a una maggiore coesione sociale, a un miglior benessere infantile e a tassi di povertà più bassi.
- Supporto al sistema sanitario: metà delle strutture sanitarie usa l'arte per aiutare i pazienti (gestione del dolore, degenze più brevi). Il 75% delle persone seguirebbe una "prescrizione artistica" del proprio medico.

[191] La principale organizzazione non profit statunitense dedicata alla promozione delle arti e dell'educazione artistica.

- Benessere per i militari: le terapie creative sono classificate dai veterani e dai membri in servizio tra i primi 4 trattamenti più efficaci (su 40 analizzati) per curare le ferite fisiche e morali della guerra[192].

Se prendessimo come esempio i dieci punti elaborati dall'Americans for the Arts, e li integrassimo sistemicamente alle singole realtà produttive italiane, come punti programmatici su cui lavorare e dai quali partire, immagino che ogni attore coinvolto ne beneficerebbe in maniera esponenziale.
In Italia non abbiamo un Centro Unico che si occupi, come l'AFTA, di patrocinio, ricerca, sviluppo professionale ed educazione artistica.
Abbiamo però molti altri strumenti di cui poterci avvalere e che ho immaginato tutti utili per lo sviluppo di progettualità filtrate dalla lente artivista grazie alla presenza di Federculture (l'unica rete nazionale di rappresentanza e affiancamento dei soggetti pubblici e privati operanti nei settori della cultura); Fondazione Symbola (osservatorio qualificato, che attraverso ricerche riconosciute e diffuse analizza tendenze e best practice da condividere); il Ministero della Cultura, il quale, in sinergia con il Ministero dell'Istruzione promuove nelle scuole Il Piano delle arti, «strumento di attuazione della promozione della cultura umanistica. Esso descrive le misure e i relativi finanziamenti a disposizione delle scuole per realizzare i percorsi sui temi della creatività[193]; e ANISA[194] Associazione Nazionale Insegnanti di Storia dell'Arte che si occupa della promozione delle discipline artistiche e della formazione professionale, operando in modo simile ai programmi educativi di AFTA.
In aggiunta, possiamo avvalerci di tutta una serie di norme, fondi e albi, che spaziano dai rimandi costituzionali agli incentivi fiscali specifici: l'art. 9 della Costituzione, il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D. Lgs. 42/2004), la Legge 717/1949, nota anche come Legge del 2%[195], l'Albo delle Imprese Culturali e Creative (ICC), il nuovo strumento normativo introdotto con la Legge n. 206/2023 per garantire un riconoscimento giuridico alle imprese che operano nel settore creativo e culturale, Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo (ex FUS), o ancora Art Bonus (D.L. 83/2014) consistente in un credito d'imposta pari al 65% per le erogazioni liberali effettuate, da privati o imprese, a sostegno del patrimonio culturale pubblico, inclusi musei, teatri e fondazioni liriche.
La novità di quest'ultimo strumento è che consente di coinvolgere le aziende e i cittadini di un territorio in azioni di mecenatismo culturale, con tutte le conseguenze positive che la dinamica determina. L'art Bonus in particolare consente anche di poter progettare azioni culturali complesse, che in questo modo, dal punto di vista economico, non graverebbero sulle casse dei Comuni, perché finanziate interamente con le donazioni dei mecenati. Art bonus è uno strumento di grande efficacia, non sufficientemente conosciuto, stando sempre a riscontri oggettivi sostanziati in esperienze che mi hanno vista coinvolta in prima persona. Esemplificando, alcuni Comuni di medio-

[192] *10 Reasons to Support the Arts in 2025*, <ww2.americansforthearts.org/publications/10-reasons-support-arts-2025> (ultima lettura: 10.10.2025), trad. mia.
[193] Cfr. <https://www.mim.gov.it/il-piano-delle-arti#> (Ultima lettura 12.10.2025)
[194] Vedi <https://www.anisa.it/> (Ultima lettura 12.10.2025)
[195] La legge impone alle Amministrazioni pubbliche che progettano la costruzione di nuovi edifici di destinare il 2% della spesa totale all'abbellimento degli stessi, mediante opere d'arte.

grandi dimensioni non sono al corrente della possibilità di acquistare opere d'arte ed implementare le collezioni artistiche per il proprio Museo civico.
Proprio l'individuazione di questi spazi ancora inesplorati mi ha consentito di intravedere le potenzialità degli strumenti di cui disponiamo. Ciò ha trasformato la ricerca anche in un'opportunità per ripensare l'efficacia dell'arte, fornendomi una visione più chiara di come far agire concretamente l'arte nel presente.
L'ultima novità importante, da tenere in conto per le future progettazioni sul solco di esempi positivi di artivismo, e che reputo coerente condividere nella tesi, riguarda

> la crescente assimilazione tra beni e attività culturali, recepita dal recente d. p. c.m. n. 57 del 2024, e corroborata da ricerche condotte in ambito aziendalistico ed economico-gestionale. Queste ultime hanno infatti evidenziato – in coerenza con quanto già osservato – il ruolo delle istituzioni culturali quali veri e propri agenti di cambiamento sociale. Da ciò discende che la finalità degli enti pubblici – e, in modo peculiare, di quelli operanti in campo artistico e culturale – deve essere individuata nella produzione di un impatto sociale, al quale i principi di efficienza economica e gli obiettivi di creazione di ricchezza monetaria devono restare funzionalmente subordinati[196].

Quanto fin qui illustrato, dovrebbe sostanziarsi nella possibilità di vedere l'artivismo non certo come un vezzo. Al contrario dovrebbe fornire una nuova traccia da seguire, ponendosi proprio come tutti gli strumenti di cui ci si può avvalere, in una forma però magari ricombinata e maggiormente pensata e customizzata per le singole realtà.

Come giustamente ha dichiarato Antonio Presti: «Dicono che è un'utopia ma io sono convinto che utopia non è ciò che non si può realizzare, ma ciò che il sistema non vuole che si realizzi. Per questo dico che se le coscienze si svegliano, e si esprimono, i progetti possono diventare realtà[197]».

[196] M. Della Morte, *Arte, diritto, sistema. Libertà e liberazione nell'art. 33, primo comma, Cost.*, in *Costituzionalismo.it* (ISSN 2036-6744), «Editoriale Scientifica» II (2025), pp. 88-110.
[197] Vedi <https://www.ioamolibrino.it/> (ultima lettura: 10.03.2026).

CONCLUSIONI

L'artivismo, come visto, non si configura semplicemente come una scelta estetica o un genere artistico collaterale, ma emerge con forza come pratica necessaria e fondamentale per affrontare, in maniera alternativa, la complessità del panorama politico e sociale del XXI secolo. Il fatto poi che alcuni artisti si reputino artivisti o meno mi è parso irrilevante in quanto l'analisi è stata improntata non solo sui processi ma soprattutto sugli esiti. Ed il caso di Librino ha chiarito questo aspetto.

L'urgenza operativa che ha mosso, e muove, simili progettualità scaturisce dalla facoltà intrinseca del linguaggio artistico di determinare una sintesi trasformativa tra istanza affettiva ed efficacia pragmatica. Una sorta di fenomenologia quindi che potremmo definire anche come un'efficacia del sentire, soprattutto quando si configura come un'esperienza emotivamente risonante e perciò in grado di tradurre la mera contemplazione in una riconfigurazione misurabile dei rapporti del quotidiano.

In processi analoghi, la dimensione vastissima delle capacità dell'arte, di muovere i corpi, i cuori e le anime attraverso stimoli sensoriali e simbolici, non rimane confinata nella sfera dell'astrazione, ma diventa il motore propulsivo di un'incisiva azione strategica.

Si assiste, dunque, a una convergenza in cui si percepisce l'intensità del coinvolgimento emotivo come catalizzatore per il mutamento concreto della realtà materiale. Secondo questa prospettiva, l'atto artistico non si limita a rappresentare il dissenso, ma si sostanzia in una pratica capace di orientare le percezioni e, conseguentemente, di determinare esiti tangibili nel tessuto sociale, economico e politico, convalidando l'idea che solo un'esperienza coinvolgente a livello profondo richiama la sensibilità individuale e conduce all'attivazione dell'azione all'interno della collettività; un ulteriore passaggio che consente d'intraprendere un effettivo percorso di cambiamento.

A differenza dell'attivismo tradizionale, infatti, che spesso si scontra con barriere ideologiche, disillusione democratica e resistenze preconcette, l'artivismo ha dimostrato di avere gli strumenti per scardinare le difese cognitive del pubblico.

In un mondo saturo di informazioni, l'ambizione della bellezza ha fatto da bussola, offrendo prospettive inedite e modi nuovi di immaginare il proprio contesto; aspetto che la sola razionalità politica non riesce più a veicolare.

In contesti simili allora, l'elemento estetico non si propone come un fine o un semplice decoro, ma diventa vero e proprio veicolo tecnico, e antropologico, indispensabile per *bypassare* i pregiudizi (soprattutto di chi vede il mondo culturale come distante ed arroccato su torri d'avorio) creando uno spazio di ascolto reale e produttivo.

Approfondendo l'analisi dei progetti artivisti, si sono riscontrati elementi davvero in grado di trasformare la creatività da esercizio formale a strumento di autodeterminazione e tutela delle identità. Inoltre, la pratica artivista scardina le dinamiche asimmetriche che spesso caratterizzano il rapporto tra l'esperto esterno e la comunità locale. Superando un approccio di natura verticistica, l'artivismo promuove una dimensione orizzontale in cui l'artista agisce con il territorio, riconoscendo agli abitanti il ruolo di co-autori del processo creativo.

Dinamiche di partecipazione reale, simili a quelle proposte, non solo validano il progetto dal punto di vista sociale, ma ne garantiscono la sostenibilità antropologica, poiché utilizzano i linguaggi del

quotidiano — come la musica, la cucina o le espressioni popolari — facilitando un più semplice ma efficace ingresso alla vita partecipativa pubblica.
La riappropriazione dello spazio è un altro elemento che l'artivismo chiama a sé: come visto, a prescindere che avvenga attraverso *performance*, o installazioni, o l'ideazione di opere monumentali, l'aspetto di valore che emerge riguarda la capacità di sottrarre un territorio dalla *routine* della protesta ritualizzata e sterile, per trasformarlo in un luogo di educazione civica e pro-azione collettiva.
L'artivismo offre una via di connessione con la vita pubblica e quindi anche politica che non richiede necessariamente conoscenze specialistiche, ma si basa sulla condivisione di un'esperienza sensibile. Come visto, talvolta, è sufficiente una singola idea, o una singola persona di buona volontà per poter innescare lo sviluppo di progetti definibili Opere d'arte totali.
A pensarci, l'idea di dare potere all'arte affinché possa ricostituire nuovi equilibri, non sembra una cattiva idea. La politica, sia nazionale che estera, ha ampiamente dimostrato quanto la sollecitazione della sfera emotiva dei cittadini possa produrre esiti significativi. Si tratterebbe, in casi di ripristino o sviluppo di date condizioni sociali ed economiche di fare appello allo stesso principio, declinandolo però dal punto di vista artistico, in maniera più ampia, fantasiosa e corale.
La dimensione laboratoriale che caratterizza l'approccio artivista serve proprio a favorire una ri-immersione nella vita pubblica ed una ri-emersione della creatività che non si limiti però alla singola azione, ma continui incessantemente rinnovandosi in ogni progettualità.
Attraverso processi mutuati dal *design*, come ad esempio il *brainstorming*, l'artivismo incoraggia le singole attitudini, permettendo oltretutto di identificare soluzioni (attuabili anche abbastanza rapidamente come dimostra il caso librinese), a problemi che la politica tradizionale tende ad ignorare o a gestire in modo burocratico, impersonale quindi.
Anche la propensione all'innovazione continua, ed alla condivisione dei processi, ha reso, dal mio punto di vista ma non solo, l'artivismo una forma essenziale di cura in quanto sembra anche agire come una sorta di auto-terapia organizzativa.
In merito poi alla questione terminologica o di depotenziamento delle due sfere d'azione di arte e attivismo possiamo affermare che: l'attivismo puro porta nella maggior parte dei casi ad esiti negativi dovuti alla costante frizione contro le forze percepite, complottisticamente, come occulte; anche l'arte pura dal canto suo può, in un certo senso, generare frustrazione per l'assenza di un impatto concreto sulla realtà; l'artivismo invece riconnette queste due sfere potenziandone le peculiarità. Esso genera piacere e gratificazione e permette a tutte le espressioni di emergere donando nuova energia sia agli individui che alle istituzioni culturali o civiche che rischiano, in molti casi, la stagnazione.
In ultima analisi, l'artivismo deve essere inteso come una strategia per il presente ma anche e soprattutto per il futuro. Come ricordava nel suo discorso Favianna Rodriguez, la cultura è il terreno su cui poggia la politica; essa delinea i contorni di ciò che una società considera desiderabile, possibile o addirittura concepibile. Pertanto, stabilizzare l'artivismo e affiancarlo sistematicamente a ogni evento culturale non è solo un suggerimento metodologico, ma una necessità per validare la presenza di molteplici istanze all'interno della progettazione pubblica e privata.
Integrare stabilmente la pratica artivista (come fosse un protocollo culturale obbligatorio) in ogni azione culturale, sarebbe un po' come utilizzare un filtro per le foto sui nostri smartphone,

permetterebbe di armonizzare e mettere a fuoco le spinte economiche con quelle sociali, le urgenze politiche con le radici antropologiche, creando un'abbondanza di effetti che vanno oltre l'intenzione iniziale del creatore.
Attraverso l'uso sapiente di suoni, immagini, movimenti, filosofia, estetica, educazione civica e molto altro ancora, l'artivismo riesce a dare un nome a ciò che ancora non lo ha, rendendo pensabile l'impensabile e trasformando la visione utopica in una strada concreta da percorrere insieme come civiltà e comunità. Solo attraverso la sintesi tra la visione dell'arte e la concretezza dell'attivismo vedo possibile la costruzione di un modello culturale che sia al contempo pacifico, persuasivo e profondamente trasformativo.

BIBLIOGRAFIA, SITOGRAFIA

Bibliografia

Bozal V., *Il gusto*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Costituzione italiana, Parte I, Diritti e doveri dei cittadini, Titolo II, *Rapporti etico sociali*, art. 33, comma 1.

Crispolti E., *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli editore, 2010

Daverio P., *Il museo immaginato: il secolo spezzato delle avanguardie*, Milano, Rizzoli, 2014.

De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli Editore, 2001.

Del Puppo A., *Arte Italiana. Un percorso in cinquanta opere dal Romanticismo alla video performance*, Roma, Carocci Editore, 2024.

Della Morte M., *Arte, diritto, sistema. Libertà e liberazione nell'art. 33, primo comma, Cost*., in «Costituzionalismo.it» (ISSN 2036-6744), Editoriale Scientifica II (2025), pp. 88-110.

Fadda S., *La lotta per l'arte: politica, attivismo e felicità*, in «Connessioni Remote», n. 2, 2021, pp. 152-173.

Geraci F., *Gioacchino Toma*, «Iapigia» II (1931), p. 198, pp. 192-200.

Iaquinta C., *L'anomalia italiana: azioni interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi dell'arte*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Milano, Postmedia, 2015

La Bibbia di Gerusalemme, *Levitico*, 19:28.

LeWitt S., *Paragraphs on conceptual art*, «Artforum», Vol. V n. 10 (Summer 1967).

Lippard L. R., *Trojan Horses: activist art and power*, in *Art after modernism. Rethinking representation*, a cura di B. Wallis, New York/Boston, 1984.

Lorandi M., *Dalla tradizione alla tradizione. Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Anglada e la pittura della reiberizzazione in Spagna 1874-1945*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 2000.

Manuele G. G. D., *CE.NE.RI. urbane _ CEntro NEgoziale di RIgenerazioni urbane: Un laboratorio al servizio della comunità per la rigenerazione del quartiere Librino a Catania*, in «Contesti», vol. 1, n. 1, 2022.

Meloni l., *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, in *Anni Settanta. La rivoluzione dei linguaggi dell'arte*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Milano, Postmedia, 2015.

Mukařovský J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1982.

Negash G., *Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political*, in «International Political Science Review», vol. 25, n. 2, 2004, pp. 185–201.

Negri A., *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

Patella G., *Abject Art*, "International Lexicon of Aesthetics", Vol. 8, Milano, Mimesis, 2025.

Paz O., *L'uso e la contemplazione*, in «PsicoArt», vol. IV, n. 4, 2014, pp. 1-21.

Pica V., *Artisti contemporanei: Joaquín Sorolla Y Bastida*, p. 404, «EMPORIUM» Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura scienze e varietà, XX (1904), n.120 pp. 403-477

Pistoletto M., *Ominiteismo e Demopraxia*, Milano, Garzanti, 2024.

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Einaudi, 2011.

Pozzi L., *Fare arte è un fatto politico*, in «DATA», n. 31, marzo-maggio 1978, pp. 36-39.

Riout D., *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002.

Trione V., *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi Editore, 2022.

Sitografia

10 Reasons to Support the Arts in 2025: < https://www.americansforthearts.org/ >

Accademia della Crusca: < https://accademiadellacrusca.it >

Americans for the Arts: < https://www.americansforthearts.org/ >

Arts Life (Rivista): < https://artslife.com >

Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo: < https://doi.org/10.3916/C57-2018-01 >

Che Fare: < https://che-fare.com/ >

Dizionario De Mauro: < https://dizionario.internazionale.it >

E-flux Journal (Positively Trojan Horses Revisited): < https://www.e-flux.com/journal/9/61372/positively-trojan-horses-revisited >

Enciclopedia Treccani: < https://www.treccani.it/enciclopedia >

Etimo: < https://www.etimo.it >

Fondazione Antonio Presti: < https://www.fondazioneantoniopresti.org/ >

Fondazione Torino Musei: < https://www.fondazionetorinomusei.it >

Gallenkuş Uğur: < https://ugurgallenkus.com/ >

Giulio Einaudi Editore: < https://www.einaudi.it/ >

Goodrich, J.: < https://thejasongoodrich.com/freedom_kick_tijuana/ >

Grunberger R. (Historia social del tercer reich): < https://archive.org/details/historia-social-del-tercer-reich-richard-grunberger-1971 >

In the Blink: < https://www.intheblink.org/home >

Intervista Vittorio Sgarbi: < https://www.youtube.com/watch?v=NU3DcU5OhEo&t=39s >

Io amo Librino: < https://www.ioamolibrino.it/ >

Istituto Marangoni: < https://www.istitutomarangoni.com/ >

Lombroso, L'uomo delinquente: < https://archive.org/details/luomodelinquente00lomb/page/50/mode/1up >

Madre Napoli (Mimmo Paladino): < https://www.madrenapoli.it/ >

Marchese Pietro (Porta della Bellezza): < https://www.pietromarchese.it/opera/porta-della-bellezza >

Marzella (Moderna Museet): < https://www.modernamuseet.se/ >

Moleskine Foundation: < https://moleskinefoundation.org/ >

Pistoletto (Progetto Arte): < https://www.pistoletto.it/it/testi/progetto_arte.pdf >

Rosler Martha: <https://www.martharosler.net/house-beautiful> (ultima lettura: 15.01.2026)

Trione Vincenzo (Artivismo - Approfondimento): < https://www.einaudi.it/approfondimenti/vincenzo-trione-artivismo/ >

Utne (Rivista statunitense): < https://www.utne.com/ >