

**Disruptive Choreographies.
Produzione di corporeità, materialità vagabonde
e performance della presenza**
Ilenia Caleo

Abstract

A partire dalle domande di Sara Ahmed (2006; 2007) l'orientamento diventa categoria centrale, spaziale e motoria insieme, per leggere sia la sessualizzazione dello spazio che la spazialità del desiderio sessuale. Nel movimento il corpo plasma il mondo che ha intorno, lo *istituisce*: orientamenti, inclinazioni, posture (Deleuze, 1955).

Nel rompere l'idea di spazio come universale neutro (Borghi, 2009; Halberstam 2005), diverse sono le strategie adottate all'incrocio tra pratiche artistiche e pratiche femministe: disturbare lo sguardo e infestare; demonumentalizzare come pratica per decolonizzare e depatriarcalizzare lo spazio (Vergès, 2019); hackerare il dispositivo urbano nei tempi e nelle superfici; "creare le proprie bande" tra autodifesa e occupazione di spazi.

Tra attivismo e pratiche artistiche, questo *paper* indaga lo spazio di invenzione della performance in cui lo spazio urbano viene interrotto e ricreato da capo, mentre si producono nuove corporeità.

Starting from Sara Ahmed (2006; 2007), the concept of *orientation* becomes a crucial paradigm – in space and movement at the same time – to understand both the sexualization of the space and the spaciality of sexual desire. Through movement, the body shapes the world around it, institutes it: orientations, inclinations, tendencies, postures (Deleuze, 1955). By fracturing the idea of space as a neutral universal (Borghi, 2009; Halberstam 2005), different strategies are adopted at the intersection between artistic and feminist practices: disturbing the gaze and haunting; de-monumentalizing as a practice to decolonize and depatriarchalize space (Vergès, 2019); hacking the urban dispositive in temporalities and surfaces; "to create your own gangs" between self-defence and occupation of spaces.

Crossing activism and artistic practices, this paper investigates the imaginative possibility of the performance, in which urban space is disrupted and recreated anew as new corporealities are produced.

Parole Chiave: corporeità; orientamento; decolonizzare; depatriarcalizzare; performance; riscritture; *ephemeralities*

Keywords: bodies; orientations; decolonizing; depatriarchalizing; performance; re-writings; *ephemeralities*

La città è un corpo

Un corpo-archivio, i cui i traumi sono scritti sull'epidermide, come cicatrici, anatomia delle superfici e possibilità di continue

riscritture. Il rapporto tra la città e chi la attraversa è leggibile come un rapporto *tra* corpi. Quali corpi sono a casa? Quali corpi sono “fuori posto”? Così si interroga Sara Ahmed (2006; 2007), segnalando che lo spazio – attraversato da flussi e percorsi, determinato da rapporti differenziali tra i soggetti – non è disponibile e accogliente per tutti i corpi allo stesso modo. È un corpo che accoglie e respinge, permeabile e sensibile alle tracce, oppure granitico e scomodo. E questo differenziale di recettività si plasma lungo le linee del genere, della sessualità, dell’identità. Lo spazio cristallizza (e naturalizza) relazioni sociali e asimmetrie. La dimensione spaziale in relazione ai corpi fa infatti emergere con forza la questione della visibilità, all’interno di una costruzione maschile ed eteronormativa (e bianca) dello spazio pubblico, che relega sessualità, intimità, identità al domestico e al privato – eppure, come rileva Rachele Borghi nei suoi numerosi scritti sull’argomento, la geografia soprattutto in Italia «fatica ancora ad accettare che gli spazi possano (e debbano) essere letti anche attraverso il prisma della sessualità» (Borghi, 2012: 704). Un approccio che consente anche, come sottolinea Halberstam, di superare la nozione di identità fondata sul corpo in sé in favore di un «modello che definisce i soggetti sessuali tramite l’interazione tra corpi, luoghi e pratiche» (2010:131).

Per aprire uno sguardo sugli immaginari sessuati intorno alla città, vorrei tenere insieme attivismo e pratiche artistiche, e osservare – in piedi sul punto di congiuntura – i modi e i momenti in cui lo spazio urbano in quanto costruzione sociale e simbolica viene interrotto e ricreato da capo, seppur in maniera transitoria o effimera. Assumendo la prospettiva estetico-politica del performativo, tale processo accade con maggiore intensità non in quanto rappresentazione (di soggetti, di significati, di istanze) ma in quanto produzione di nuova corporeità. Lo spazio infatti non è uno sfondo, né un oggetto inerte che semplicemente “contiene” i corpi – è esso stesso un processo, un farsi. È questa la proposta di una lettura ecosistemica e neomaterialista di un *entanglement*, mondo interconnesso fatto di corpi umani e non umani, in cui monumentalità e spazio urbano vengono creati e riscritti attraverso le pratiche mobili e effimere della presenza – corpi, gesti, posture, coreografie, partiture, che possono sovvertire ma insieme anche *riparare*, hackerare ma anche curare così da *rifare mondo* altrimenti (Haraway, 2019). Alla ricerca di questa capacità produttiva, interrogherò pratiche e estetiche differenti, in una

cartografia mobile che attraversa tempi e contesti differenti, dalle pratiche femministe dell'*anasuromai* in Italia al poster corporeo di Silvia Calderoni ai lavori sperimentali nello spazio urbano di Adrien Piper e Valie Export {*infestare*}, dall'abbattimento di statue di BLM alla performance del collettivo cileno Las Tesis, ai cerchi delle Madre di Plaza di Mayo a Buon Aires, alle azioni di Act-Up, al lavoro di Regina José Galindo {*demonumentalizzare*}, dalle Guerrilla Girls e dalle pratiche di Sara Leghissa alla costruzione delle Macho Free Zone e delle *slutwalk*, fino agli "Meet to Sleep" di Jasmeen Patheja {*hackerare*}, dall'azione "Genital Panic" ancora di Valie Export ai sabotaggi di Rote Zora {*guerriglia e autodifesa*}. Cercando di tracciare linee comuni per pensare e per agire lo spazio pubblico.

Linea 1: Movimento

Mettere al centro il *movimento* come categoria politica a partire proprio dalle sue implicazioni corporee e motorie può fornire un contributo ulteriore agli studi sulla spazialità. Da questa angolatura, troviamo in Spinoza tracce per ripensare il rapporto tra corpi e città a partire dal movimento dei soggetti. Nell'*Etica*, il corpo viene definito secondo due differenti tracciati: come nodo di contatto, interdipendenza e permeabilità, ossia come relazione in quanto capacità di affettare ed essere affetto, ma anche come partitura di movimento e quiete: «Tutti i corpi o si muovono, o sono in riposo» (1677: Parte II, Assioma I, 134). È in ragione del combinarsi di movimento e quiete, e delle differenti partiture ritmiche di velocità e lentezza, che i corpi si distinguono tra loro (Parte II, Lemma I e III, 135). I corpi dunque si affettano l'un l'altro, si lasciano impronte o impressioni, si influenzano modificandosi, toccano e vengono toccati, ma si configurano anche attraverso la dinamica, ossia nel moto e nelle sue cause, che per Spinoza sono sempre esterne, dal momento che ogni cambiamento di stato dal moto alla quiete o viceversa e di velocità è determinato da un corpo esterno (Parte II, Lemma III, Assioma I e II, 135-136). Il moto non è originato da un vettore da dentro verso fuori secondo un principio intenzionale o teleologico, e dunque diretto a uno scopo, ma funziona secondo un modello *relazionale* – è qualcosa che accade *tra* i corpi. L'idea di composizione corporea e materialista in Spinoza può fornire una descrizione dello spazio pubblico e delle sue dinamiche in termini di confederazione di corpi, in quanto generato da un pullulare di attività non riducibili alle sole funzioni decisionali. Un ecosistema,

o groviglio, composto da forze attive simultaneamente e in movimento.

Linea 2: Orientamento

Nel movimento il corpo plasma il mondo che ha intorno, lo *istituisce*: orientamento, tendenze, inclinazioni, posture, direzioni, vettori definiscono la capacità dei corpi di agire nello spazio e insieme un concetto espanso e non antropocentrico di azione, e sono perciò dotati di un senso immediatamente politico. A partire dalle domande di Sara Ahmed l'orientamento, inteso qui come specie del movimento, diventa una categoria decisamente operativa, spaziale e motoria insieme, per «ri-teorizzare sia questa sessualizzazione dello spazio sia la spazialità del desiderio sessuale» (2006a: 543) – lo spazio non è un universale neutro.

Un approccio che consente uno *shift* epistemologico dal visivo al performativo. Seguendo Brian Massumi, il movimento del corpo nello spazio attiva, oltre al sistema visivo che elabora mappe dell'esterno, un sistema propriamente corporeo, muscolare, articolare, che registra i rapporti tra corpi e gli spostamenti delle parti del corpo, una rispetto all'altra (2002: 178-179). Se proviamo a raggiungere il frigorifero di casa nostra con gli occhi chiusi – continua Massumi –, verificheremo che la memoria visiva dei dettagli delle stanze, degli oggetti, dell'arredamento svanisce piuttosto velocemente, ma saremo senz'altro in grado di trovare la strada. Che tipo di facoltà stiamo attivando? Il sistema di orientamento nello spazio funziona più come una memoria corporea multidimensionale, affettiva, ambientale di volumi, angoli, prossimità, intensità che non come la lettura di una mappa su riferimenti visivi: «il modo in cui orientiamo è più simile a un tropismo¹ (tendenza più abitudine) che a una cognizione (forma visiva più configurazione)» (Massumi, 2002: 180). Dalla posizione al movimento, dai punti alle linee vettoriali.

Se con Massumi l'orientarsi diventa il cardine di un'epistemologia che organizza differenti sistemi della percezione basati sulla

¹ In biologia, il tropismo (da *τρόπος*, "abitudine, modo") indica il *movimento* di un organismo o di una sua parte in reazione a uno stimolo esterno, ad esempio la tendenza di molte piante a orientarsi in un senso rispetto alla luce, alla forza di gravità, a stimoli chimici, o a disporre organi e apparati nella posizione più adatta ad adempiere alle diverse funzioni (ad esempio, l'orientamento del fusto di una pianta verso una sorgente luminosa).

dimensione tattile, corporea e motoria, riuscendo a rendere conto del ruolo dei corpi con tutto il corredo di abitudini, schemi, posture, gestualità che ereditiamo e riproduciamo, Sara Ahmed fornisce una lettura politica dell'orientamento in termini di sessualità e razzialità. Essere posizionate nello spazio, sapersi muovere in una direzione, essere in rapporto con gli oggetti e il mondo intorno, essere orientate verso alcuni di questi oggetti in forma di tendenza e di desiderio restituisce la dimensione incarnata, materiale e sessuata dei corpi, spazializzando la sessualità e il desiderio e fornendone una versione concreta e topologica. Desiderio e orientamento sono del resto strettamente interconnessi. "Queer", ci ricorda Ahmed, nasce come un termine geometrico-spaziale e che solo dopo assume una connotazione sessuale a indicare una sessualità appunto storta, obliqua, contorta (dal lat. *torquere*), che "devia" dalla linea dritta, dalla sessualità *straight*. Ma questa indicazione spaziale non è solo metaforica, dice qualcosa sulla costituzione materiale dei corpi sessuati:

«La spazialità di questo termine non è casuale. La sessualità stessa può essere considerata una formazione di tipo spaziale, non solo nel senso che i corpi abitano spazi sessuali, ma anche nel senso che i corpi vengono sessualizzati attraverso il modo in cui abitano lo spazio. Il corpo si orienta nello spazio, ad esempio, differenziando tra "sinistra" e "destra", "su" e "giù", "vicino" e "lontano", e questo orientamento è cruciale per la sessualizzazione dei corpi» (Ahmed, 2006b: 67).

L'orientamento è una capacità che implica il saper rilevare e indicare il proprio posizionamento nello spazio, sapersi muovere nello spazio circostante, essere "a casa" nell'ambiente esterno a sé. È una continua valutazione dei rapporti, un sistema relazionale che scorre sulle superfici e si attiva nel contatto, nella prossimità, nell'avvicinamento.

Performance e spazio: una cartografia

Nel rompere l'idea di spazio come universale neutro e la normatività che impone, anche sul piano narrativo, diverse sono le strategie adottate all'incrocio tra pratiche artistiche e pratiche femministe. Quelle che proverò a nominare di seguito non sono delle tassonomie, ma piuttosto delle intensità che spesso fluiscono una nell'altra. Le pratiche che porterò ad esempio per punteggiare e dare corpo a queste intensità non valgono tanto come *case studies*,

tradizionalmente definiti nella metodologia accademica come “oggetti” appunto di studio: sono invece qui intesi come processi di soggettivazione, atti performativi che riconfigurano lo spazio pubblico (Bell, Binnie, *et al.*, 2009: 66). Li attraverserò di seguito in qualità di *exempla*, illustrazioni o partiture corporee che mettono in moto l’immaginazione politica, utili anche a *prefigurare* azioni a venire. La cartografia si muove dunque liberamente nello spazio e nel tempo, avanti e indietro, nelle prassi artistiche e nelle azioni politiche, e spesso a cavallo tra le due, proprio a indicare l’idea di un repertorio vivente che esplora e continuamente riscrive la relazione bidirezionale tra performance e spazio (Cvejić e Vujanović, 2015).

a. *Disturbare lo sguardo e infestare*

È appena finito il primo lockdown. Nel giugno del 2020, la campagna di Cheap “La lotta è FICA”, progetto di arte pubblica femminista, irrompe sui muri di Bologna con i manifesti di 25 artiste*². Tra questi, il lavoro di Silvia Calderoni, attrice e performer italiana, scatena una campagna d’odio e la mobilitazione di parte della destra locale e nazionale. Il poster riproduce il corpo nudo dell’artista a grandezza naturale; non c’è uno sfondo, la sagoma è ritagliata e affissa sui resti di manifesti precedenti. In piedi e in posizione frontale rivolta verso chi guarda, Calderoni mostra sei seni e un pelo pubico leggermente sovradimensionato. Sopra, la scritta: “Così è, se mi pare”. La pur dichiarata artificialità dell’immagine fotografica (è un effetto di post-produzione) e l’apertura immaginativa verso i corpi non binari e dunque irrappresentabili genera reazioni violente e anche una certa confusione³ – proprio perché fuori dai regimi di rappresentazione. In una nota in sostegno dell’artista, lx attivix di CRAAAZI, Centro di Ricerca e Archivio Autonomo transfemministaqueer Alessandro Zijno di Bologna scrivono che questo gesto «apre un immaginario imprevedibile su ciò che i corpi possono essere e cosa possono fare. Ed è proprio per questo motivo che perturba chi vuole scrivere, in nome di una verità giusnaturalistica, una parola definitiva che ci privi persino della

2 <https://www.cheapfestival.it/la-lotta-e-fica-un-progetto-femminista-di-art-pubblica-di-cheap/>.

3 Nella nota rilasciata a «Il Resto del Carlino», la senatrice della Lega Lucia Borgonzoni parla di «genitali di una donna sul corpo di un uomo con sei capezzoli» (<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/borgonzoni-contro-i-nudi-di-public-art-1.5269170>). Alcuni dei commenti, decisamente spassosi, sono leggibili nella pagina facebook dell’artista: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10159994006058082&set=pcb.10159994007593082>.

nostra libertà di scegliere come immaginarci e fin dove spingere il nostro desiderio»⁴. Non c'è provocazione. L'effetto prodotto è piuttosto quello di interrompere la continuità dello sguardo che si posa su una spazialità costruita come omogenea, liscia e coerente che riconferma se stessa senza ingorghi; produrre delle interferenze precipitando nello spazio urbano, che sempre più viene percepito e costruito da un certo discorso del "decoro" come il prolungamento di un "interno". Così, l'azione funziona letteralmente come un inciampo, un disturbo visivo. In questo senso, è a mio avviso un'azione materialmente *spaziale*, che ricrea spazio nel generare corporeità altre fuori posto, "fuori luogo", improvvisamente visibili, e al tempo stesso un esercizio di immaginazione politica. Quale corpo è a casa propria? Il disturbo è anche un turbamento, rottura di un ordine e alterazione emotiva.

Turbare e disturbare è stato anche l'obiettivo della pratica femminista dell'*anasuromai*, adottata da un collettivo fluido di artiste* di Roma e Milano attive nel movimento di Non Una Di Meno, per gli scioperi dell'8 marzo del 2017 e 2018. Così si legge nella call delle attiviste*: «l'uso imprevisto del corpo collettivo nello spazio pubblico è sovversivo. Cerchiamo un gesto che racconti l'alleanza radicale tra corpi che eccedono i confini angusti dell'immaginario dominante: vogliamo alzarci le gonne, vogliamo farlo insieme e, insieme, vogliamo ridere con tutta la forza della nostra rabbia»⁵. Un gesto "arcaico" che qui viene incorporato e queerizzato, fuori da ogni retorica della naturalità del corpo: alzare la gonna e mostrare i genitali, mettendo in gioco anatomie fantastiche e proliferazioni di organi bioartificiali⁶. Gli immaginari a cui si è attinto provengono dalle estetiche *riot grrrl*, punk e post punk messe in gioco tra le altre* da Cosey Fanni Tutti, Peaches, Amanda Palmer, il tutto compostato e riassembleato dentro sensibilità contemporanee. Un invito a essere più sgradevoli, meno codificabili e rassicuranti, diretto allo stesso linguaggio femminista. A rompere la coincidenza tra forma e messaggio che spesso precipita la comunicazione politica nella ripetizione mimetica e nella ritualità che diventa retorica. A Roma le azioni si svolgeranno sull'Altare della Patria di Piazza Venezia, rinominato "Altare del Patriarcato", e all'obelisco

4 Pubblicato sulla pagina facebook di CRAAAZI, disponibile all'indirizzo: <https://www.facebook.com/CRAAAZI.bologna/photos/a.2215916442013953/2722305798041679/>.

5 Call dell* attiviste*: <https://www.macaomilano.org/spip.php?article419>.

6 Cfr. anche l'intervista rilasciata dalle attiviste / lavoratrici dello spettacolo: <http://www.noidonne.org/articoli/otto-marzo-perch-antigone-sciopera.php>.

del Foro italico che reca ben leggibile la scritta "Mussolini Dux", rovesciando con una pratica contrasessuale il Fallo fascista in un "dilDUX" rosa. Il tentativo è di segnalare, detournare e sovvertire una monumentalità carica di narrazioni e simbologie patriarcali, fallocentriche, addirittura fasciste che continuano a dominare e a scrivere lo spazio della città. Disturbare e modificare i regimi di visibilità.

Molte sono le azioni urbane di artiste* che esplorano questa direzione, pur con estetiche e poetiche molto diverse tra loro. Valie Export indaga il rapporto tra corpo sessuato e spazio pubblico da prospettive molto diverse: la serie "Körperkonfigurationen" (1972-76) è composta da fotografie editate di gesti, posizioni, configurazioni del corpo appunto, su cui l'artista austriaca interviene con disegni, tracce grafiche, linee sovrainposte. Distesa su un marciapiedi, o a contatto con l'angolo di un edificio, o con la curvatura monumentale di una scala, la presenza chiama in causa l'adattamento e l'assimilazione del corpo all'ambiente, in cui il corpo stesso diventa paesaggio, *landscape* espanso, ma richiede anche nuovi criteri di misurazione. Il catalogo di posture di Valie Export è anche un repertorio di stati emotivi e di esperienze vissute: il corpo non aderisce mai perfettamente, non è anatomicamente conforme, e questa non coincidenza, o fallimento, è il segno sia di una violenza che impone che di un dissenso – c'è un corpo vivo là dove non dovrebbero essercene. Una presenza che riconfigura lo spazio.

In questa direzione, è esemplare il lavoro di Adrien Piper, artista e filosofa africana-americana. Nella serie "Catalysis" (1970-73), Piper mette in atto una serie di controazioni sociali: prende l'autobus con un asciugamano in bocca che le riempie le guance, passeggia per Central Park con palloncini di elio di Topolino attaccati ai denti, ai capelli e alle orecchie, viaggia sui mezzi di trasporto con vestiti tenuti per una settimana in una miscela di aceto, uova, latte e olio di fegato di merluzzo. Con "Mythic Being" (1973) prosegue la ricerca sulla performance nello spazio pubblico lavorando sul *passing* sia nel genere che nella razza. In abiti e posture maschili, impersonando il cosiddetto "maschio proletario ostile del Terzo Mondo" (così Peggy Phelan), Piper indaga il razzismo come "patologia visiva", che rende visibile qualcosa e invisibilizza altro, incarnando gli stereotipi proiettati sull'uomo africano-americano e sfidando al tempo stesso i meccanismi di riconoscimento. Mi interessa, di questi lavori di Piper, il fatto che non siano pensati per

essere performati e riconosciuti in quanto performance, ma che tendano piuttosto ad essere impercettibili, o appena sopra la soglia della percettibilità. Il corpo è agito e, anche qui, non rappresenta nulla – sottile performance della presenza che, nell'interferenza e nell'interruzione, agisce come una pianta vagabonda, infestando gli immaginari. È un corpo estraneo, frammento nell'occhio, che pur piccolissimo incrina la densità coerente dell'insieme, non delle architetture ma dei sistemi relazionali che costituiscono la città.



Fig.1. *Anasuromai*, Roma, 8 marzo 2017.



Fig.2. Valie Export, "Körperkonfigurationen".

b. *Demonumentalizzare*

Inteso come dispositivo culturale, il patrimonio di monumenti, toponomastica, strutture architettoniche, musei, archivi funziona come una narrazione solidificata che conserva e riproduce storie egemoniche, creando un senso condiviso della memoria e dell'identità nazionale (Fiorletta, 2019). In questa costruzione, l'assenza e la presenza, la celebrazione e l'omissione assumono un preciso significato politico – ciò vale con maggior forza in relazione alla memoria rimossa o neutralizzata del colonialismo, in Italia (Giuliani, Lombardi-Diop, 2013) e in Europa. Anticipate dalla campagna #RhodesMustFall in Sudafrica (2015) contro i monumenti dedicati a Cecil Rhodes, schiavista e suprematista britannico del XIX sec., nel contesto dei movimenti Black Live Matter sono esplose proteste contro le tracce coloniali, schiaviste e razziste, moltiplicando le riflessioni su come decolonizzare lo spazio urbano e attivare contropolitiche della memoria (Ghebremariam Tesfaù, Frisina, *et al.*, 2021; Martellozzo, 2020). L'abbattimento delle statue è del resto un'azione ricorrente che punteggia insurrezioni e momenti rivoluzionari, e una controversia che ha radici nella storia dell'arte e interroga le forme della conservazione del passato (Gullo, 2020). Nel presente delle lotte antirazziste diviene un gesto radicale e trasformativo, che ci dà anche la misura di quanta sia la violenza implicita che incorporiamo dal dispositivo urbano, dalle sue gerarchie, dalla sua carica simbolica⁷. Un'idea di decolonialità che, come indica Françoise Vergès, non può essere disgiunta dalla pratica femminista:

«se il femminismo resta fondato sulla divisione tra donne e uomini (una divisione che precede la schiavitù), ma non analizza come schiavismo, colonialismo e imperialismo agiscono su questa divisione, né come l'Europa impone la sua concezione della divisione donne/uomini ai popoli che colonizza o come questi ultimi creino altre divisioni, allora questo femminismo è razzista» (Vergès, 2020).

Decolonizzare e depatriarcalizzare: un legame che le lotte continuano a mettere a fuoco, come dimostra l'azione di NUDM

⁷ Si è aperto un dibattito ampissimo in US e poi in UK, Europa, ex-colonie – qui ho seguito solo qualche traccia della discussione in Italia, che non nasce da zero ma prosegue come indicato una riflessione sulla memoria rimossa del passato coloniale, seppure riattivata al presente dall'urgenza delle lotte e di nuove generazioni di attiviste/i.

Milano l'8 marzo 2019 contro la statua di Montanelli, ricoperta di vernice rosa a segnalare il passato (rivendicato) fascista e coloniale del giornalista, che si comprò una bambina come "moglie" durante l'occupazione in Etiopia, o anche le pratiche di demonumentalizzazione e di pornovandalismo dell'artista e attivista cilena Maria Basura, che chiama a un'adunata di corpi desideranti: «We come out to the streets. Monsters, mutants, queers, sudakas, migrants, dissidents; those who wake up and want to wake up others. Breaking down the walls imposed by (dis)knowledge, We fuck back the glorified asses of fascist dignitaries, heroes of colonialism. We fuck them, and in the crime scene we ejaculate real history on their stone bodies»⁸. Carne contro pietra, dunque, *ephemeralities*. Il contrasto tra la presenza vivente dei corpi e la fissità occlusiva dello spazio pubblico è resa evidente nell'azione di protesta delle Madres e delle Abuelas di Plaza de Mayo a Buenos Aires, che dal 30 aprile 1977, in piena dittatura militare, iniziano a darsi appuntamento ogni giovedì pomeriggio, per denunciare la scomparsa dei figli e delle figlie *desaparecidos*. Le donne si radunano attorno all'obelisco, in cerchio, e iniziano a camminare (durante la dittatura sono vietati assembramenti fissi) in senso antiorario (ancora, orientarsi); un comporsi preciso dei corpi nello spazio, che diventa un esercizio della memoria: nel camminare, vengono ripetuti i nomi dei dissidenti sequestrati – nel tempo, ogni nome verrà pronunciato a voce alta, seguito da un coro che ripete "presente!". Un monumento effimero, provvisorio, destinato a scomparire e riapparire ogni giovedì, infestando e richiamando le scomparse e gli scomparsi nello spazio pubblico. Un rito collettivo della sparizione che non può che compiersi attraverso un'arte corporea della presenza (Bortoletti e Sacchi, 2018). Nell'idea di contro-monumenti effimeri, alcuni interventi assumono la forma di vere e proprie coreografie politiche. Da Valparaiso in Cile, la performance "Un violador en tu camino" diventa virale: parte dell'efficacia e della capacità di divampare a livello transnazionale deriva dalla messa in condivisione di saperi specifici da parte di un collettivo di performer e artiste della scena, Las Tesis, che compone la coreografia e allena decine di partecipanti all'esecuzione. La spazialità è determinante: l'azione viene eseguita di fronte al commissariato

⁸ <https://fuckthefascism.noblogs.org/fuck-the-fascism-1/>.

centrale dei Carabinieri⁹, posizionandosi nella mappa dei luoghi di potere della città a indicare che sessismo e cultura dello stupro sono strutturali, sistemici, riprodotti dal potere esecutivo e giudiziario che garantisce l'impunità di centinaia di violenze, femminicidi e sparizioni di donne nel paese. Schierate di fronte al palazzo, con gli occhi bendati da un velo nero, la sincronicità della sequenza gestuale amplifica la potenza espressiva e emotiva di questo corpo multitudinario, assemblaggio di molte singolarità irriducibili tra loro. Una potenza performativa dei corpi che emerge anche dalle storiche azioni collettive di Act-Up, movimento che mescola azioni dirette ai limiti della legalità e creazione di momenti di intensità simbolica e performativa. La presenza di artisti, già dalla fondazione¹⁰, può essere forse considerata come un elemento generativo delle forme non tradizionali che prese la protesta politica. I *die-in* con centinaia di attivisti ammucchiati e sdraiati nelle strade, i *kiss-in* che bloccano il traffico per ore, le azioni estreme come ricoprire con un preservativo gigante la casa del senatore conservatore Jesse Helms, fino al potentissimo rito di lutto collettivo della Ashes Action di Washington del 1992, quando migliaia di amici e amanti marciarono fino alla Casa Bianca per spargere le ceneri dei loro cari morti di AIDS nel giardino – azioni che rimarranno un riferimento e un repertorio per le lotte radicali a venire, anche per la loro capacità visionaria e inventiva di nuove pratiche.

Come prefigurazione per azioni future, la performance di Regina José Galindo, artista e femminista guatemalteca: una banda composta di 45 membri, guidata dall'artista, suona un repertorio di marce militari partendo dal Palacio Nacional e attraversando le strade di Ciudad de Guatemala – ma camminando all'indietro¹¹. Riavvolgere il nastro del tempo, a esplicitare il pericoloso ritorno di fantasie politiche della dittatura militare, ma al tempo stesso segnando l'irruzione di un'altra temporalità controtempo, dissidente, nella temporalità maggiore e lineare. Una marcia *reversa* che dis-orienta l'andamento.

⁹ Esercito e Carabinieri furono storicamente supporto della dittatura militare di Pinochet, e segnati da una sostanziale continuità.

¹⁰ Il drammaturgo e attivista per i diritti gay Larry Kramer è tra i fondatori di Act-Up.

¹¹ Sul sito dell'artista: <http://www.reginajosegalindo.com/el-gran-retorno/>.



Fig.3. Abbattimento della statua di Churchill.



Fig.4. NUDM, Milano, statua di Indro Montanelli.

c. Hackerare

Infilarsi tra le crepe, contagiare, e sovvertire il dispositivo urbano nei tempi e nelle superfici, dalla costruzione di zone

transitorie alle azioni iscritte sui muri. L'hackeraggio dello spazio pubblico è costitutivo nel femminismo, e sarà ripreso nelle pratiche di moltissime* artiste*: il manifesto inaugurale di Rivolta femminile, affisso sui muri di Roma nel luglio del 1970, segna la nascita del femminismo italiano. Composto come un elenco di 65 punti, opera un taglio nella presunta neutralità dello spazio pubblico dichiarando la pratica della separazione: «comunichiamo solo con donne» (Lonzi, 2010). Un paradosso, dunque, per un manifesto pubblico che però è al tempo stesso “orientato verso”.

Con una poetica completamente differente, Guerrilla Girls mettono sotto accusa il sessismo del mondo dell'arte, con un linguaggio ironico e provocatorio che ha anche l'effetto di rovesciare le retoriche integrazioniste del *gender gap* – nel 1988 compaiono a New York i grandi manifesti murali “Do Women Have to Be Naked to get into the Met. Museum?” che riportano la scritta “Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female” e, di fianco, la riproduzione del dipinto di Ingres *La grande odalisca*, un classico dell'arte occidentale e anche della rappresentazione orientalista. Con questa azione, e poi con il testo-manifesto *The Advantages of Being A Woman Artist*¹², il collettivo segnala l'arte come campo di agibilità politica e di presa di parola e al tempo stesso lo assume come terreno di conflitto, niente affatto neutro. Sara Leghissa, performer e attivista italiana, in “Fake Uniform. To Act Invisibly Under Everyone's Eyes” (2019)¹³ mette

12 Il manifesto del 1988 nella versione italiana stampata e affissa per Cheap Festival 2017: “I vantaggi di essere un'artista donna. Lavorare senza le pressioni del successo. Non dover partecipare alle mostre con gli uomini. Avere un'evasione dal mondo dell'arte grazie alle tue 4 occupazioni precarie. Sapere che la tua carriera può migliorare dopo gli ottanta anni. Essere certa che qualsiasi cosa tu faccia, la tua arte sarà qualificata come femminile. Non essere bloccata come professore ordinario in un posto d'insegnamento. Vedere le tue idee riprese nei lavori degli altri. Avere l'opportunità di scegliere tra carriera e maternità. Non dover asfissiare a causa di quei grossi sigari o dipingere vestita in alta moda. Avere più tempo per lavorare dopo che il compagno ti ha piantata per una più giovane. Essere inclusa nelle versioni rivedute della storia dell'arte. Non dover subire l'imbarazzo di sentirti chiamare genio. Avere la tua foto nelle riviste d'arte in costume da gorilla”.

13 Sul sito dell'artista: <http://www.casastrasse.org/ontour/will-you-marry-me-new-creation/2/>. Qui un articolo in cui riflette sulla dimensione pubblica e urbana del suo lavoro: <https://www.neroeditions.com/wear-a-mask-become-invisible/>

in atto una pratica di attacchinaggio di cartelli che interrogano ciò che è considerato legale in relazione a identità, sessualità, comportamenti intimi, cercando di mettere in luce quanto l'illegalità entri continuamente nelle nostre vite. L'azione, performata dal vivo e costruita come un camouflage di una pratica in parte legale in parte illegale, contribuisce a rendere instabile la percezione, nel continuo comporsi e scomporsi delle frasi in un percorso associativo mobile. "Sono una criminale | Sono gay | In 72 stati | Mi sposi? (ho bisogno di lasciare il paese)", e così via – uscire dagli spazi deputati all'arte e hackerare le superfici urbane, utilizzate come *display* per una presa di parola.

Dal lato delle pratiche politiche, il progetto "MFZ Macho Free Zone"¹⁴ prende vita a Bologna nel 2002 dal Sexyshock¹⁵, spazio/laboratorio femminista autogestito che lavora moltissimo negli anni Zero sulla comunicazione e l'invenzione di nuovi immaginari¹⁶. A fronte dell'aumento dei casi di violenza sessuale in città, MFZ si propone di uscire dalla logica della paura, del "rischio" e dell'emergenza, e di contrapporre l'idea di *safety* a quella di *security*¹⁷ attraverso interventi diretti, mappatura degli spazi urbani "sensibili", percorsi di autodifesa, campagne rivolte all'uso del linguaggio. Piuttosto che al controllo sociale, ci si rivolge verso le forme di vita, di relazione e di socialità, partendo da come le donne (e i soggetti non binari sottoposti a omofobia e transfobia) percepiscono gli spazi urbani e la possibilità di movimento (Peroni, 2012). È un punto di vista molto avanzato, che mette sotto osservatorio le dinamiche machiste e le forme di mascolinità tossica e violenta che si riproducono anche negli spazi autogestiti. Una modalità analoga è ripresa nelle *slutwalk*, manifestazioni che, iniziate a Toronto nel 2011 (Nguyen, 2013), si diffondono poi viralmente anche in Latino America nelle "Marchas de las Putas", in Europa e in Asia per protestare contro l'utilizzo di categorie morali e giuridiche che considerano l'abbigliamento delle donne "corresponsabile" nei casi di stupro. "Don't Tell Us How to Dress", "Stop Slut Shaming": marciando nude*, a seno scoperto o in mutande o minishort, su tacchi o in minigonna, lo stigma viene rovesciato e le donne e le soggettività trans e queer si rivendicano

14 <http://www.ecn.org/sexyshock/xmacho2.htm>.

15 <http://www.ecn.org/sexyshock/xtuttosudinoi.htm>.

16 <https://machofreezone.wordpress.com/campagne/>.

17 <http://www.tempiospazi.it/spazi/07giugn/htm/03.htm>.

puttane, cagne¹⁸, *perras*, occupando lo spazio pubblico con corpi indecorosi e non conformi.

Ancora rovesciamenti. *Sleep is Protest*: l'hackeraggio diventa già pratica di occupazione spaziale nel lavoro dell'artista e attivista femminista indiana Jasmeen Pateja, che invita le donne a dormire insieme in spazi pubblici, distese vicine, nei parchi, a cielo aperto, come risposta alla violenza di genere e sessuale¹⁹. Il sonno, momento di massima vulnerabilità ed esposizione del corpo, si trasforma in un esercizio per combattere la paura. La questione della gestione politica della paura e della costruzione di spazi protetti che non riproducano le dinamiche di controllo imposte dal paradigma securitario (che ci fa sentire tutto fuorché sicure) è complesso. Negli ultimi anni, nelle comunità queer, transfemministe e lgbti si sono sviluppati diffusamente pratiche e discorsi connessi all'idea di "spazio *safe*" – se da un lato, questa modalità ha introdotto una riflessione sui comportamenti e sulle relazioni anche in spazi considerati non esposti, dall'altra ha come conseguenza anche un certo ripiegamento che ha tratti ridiventa impolitico, a circuito chiuso. Su questo punto, e sulla necessità dunque di ripensare le strategie di elaborazione del conflitto, sono pienamente in accordo con quanto scrive Elsa Dorlin con estrema lucidità:

«“Difendersi” è consistito anche nel rispondere all'ingiunzione di “mettersi al sicuro”, nell'impegnarsi in azioni di protezione a seconda del modo in cui quartieri, strade, identità, individui o gruppi danneggiavano individui o cause; o a seconda di chi *usava violenza contro di loro* (un individuo “minaccioso”, “deviante”, “straniero”). Le politiche securitarie sono state così coprodotte in e attraverso un “sistema di marchi affettivi”: una territorialità sentimentale che non solo perlustra spazi, stigmatizza corpi e naturalizza il rapporto aggressore/vittima, sicurezza/insicurezza, Noi/Loro paura/fiducia ma, ancora di più, opera una mutazione delle soggettivazioni politiche in sentimentalismi della minaccia e del rischio. A (ri)entrare in gioco qui è la svolta emotiva delle lotte. [...] È necessario, inoltre, rendersi conto di cosa abbiano fatto queste strategie ai collettivi, alle vite militanti, ai corpi militanti; delle trappole in cui questi ultimi si sono consumati, persino autodistrutti. L'ingiunzione a essere “safe”, al

18 *The Bitch Manifesto* scritto da Joreen (Jo Freeman) nel 1968, pubblicato in S. Firestone, A. Koedt, *Notes from the Second Year. Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists*, Radical Feminism, New York 1970. Diventa in italiano *Manifesto Cagna*: <https://femminismo-a-sud.noblogs.org/post/2013/01/21/the-bitch-manifesto/>.

19 Il progetto dell'artista: <http://www.blanknoise.org/home>; nello specifico su *Meet to Sleep*: <http://www.blanknoise.org/aboutmeettosleep>.

sicuro “tra di noi”, “a casa”, corrisponde a una politica del controllo dei movimenti di contestazione che si rivela tra le più efficaci per relegarli» (Dorlin, 2020: 240-241).

Questo è un rischio reale, avvertito da chi si trova immersa in tali processi politici, che passa attraverso una romanticizzazione di un certo comunitarismo *safe* (si è protett* solo tra simili), in cui l'insicurezza è solo “fuori”, e al tempo stesso un allontanamento della dimensione materiale del conflitto, interiorizzato all'interno dei collettivi.



Fig.5. Slutwalk, “Marchas de las Putas”.

d. «*Create le vostre bande!*»

Vera e propria azione di disturbo che sconfinava con la guerriglia è “Genital Panic” (1968) di Valie Export. Imbracciando un fucile, l'artista fa irruzione in un cinema d'essai a Monaco, dove è in corso una rassegna di film sperimentali (tutti di registi maschi). Indossa pantaloni di pelle tagliati all'altezza del pube, che lasciano scoperti peli e genitali e cammina tra il pubblico tenendolo sotto tiro, a piedi nudi. “Genital Panic” mette in atto un rovesciamento violento del linguaggio: è sesso armato²⁰ –

²⁰ Riprendo in questa parte il lavoro e le riflessioni fatti collettivamente per *Gang Gong Girls*, conferenza-spettacolo creata da Beatrice Busi, Silvia

è scomposta, mostruosa, i capelli in disordine e furiosi, fuori luogo. Irrompe nello spazio pubblico con l'effetto di per/turbare le fantasie sessuali maschili – la presenza evoca la paura della penetrazione, il “terrore anale”. Non c'è rappresentazione, la potenza è tutta nel gesto performativo. Nella sua sempre radicale sperimentazione sullo spazio pubblico, in questo lavoro Valie Export affronta la questione della violenza: è una violenza rovesciata, espressa in quello spazio condiviso che espone le donne e i soggetti non conformi a continue aggressioni e molestie. Come sarà poi nei femminismi contemporanei, la figura della donna-vittima (o dell'artista minoritaria) viene ribaltata: qui è questo soggetto anomalo a essere minaccioso. A *prendere* spazio. Cos'è che rende i corpi capaci o incapaci, attivi o passivi? Quali sono le immagini e i repertori che abbiamo a disposizione per dare corpo e consistenza alla possibilità di “diventare capaci”? Esclusa la violenza agita per follia o per eccesso irrazionale, molto pochi. Eppure proprio le donne hanno un di più di sapere, perché da sempre in una «frequentazione intima della violenza sessuale» (Muraro, 2012: 64). Qui Valie Export materializza immaginazioni poco frequentate, indagando la relazione tra violenza e corpi femminili (lo stesso vale per i soggetti femminilizzati) costruiti come fragili, deboli, sottomessi, inferiori sul piano fisico. La violenza non è subita, ma agita – siamo in un territorio rimosso e allontanato. La violenza per mano delle donne, la capacità dell'esercizio della forza è un impensato della politica, un buco nero dell'immaginazione (Busi, Calderoni, *et al.*, 2017). Qui, in questo spazio vuoto, troviamo la possibilità di creare nuove narrazioni e figurazioni, disturbanti e perciò destabilizzanti. In *King Kong Theory*, testo lucido e rabbioso, Virginie Despentes scrive:

«Quando *Scopami*, il film, è stato ritirato dalle sale, molte donne – gli uomini non hanno osato pronunciarsi in proposito – si sono affrettate ad affermare pubblicamente: “Che orrore, guai a credere che la violenza sia una soluzione allo stupro”. Ah sì? Eppure la cronaca non parla mai di ragazze che, sole o in branco, strappano cazzi a morsi durante un'aggressione, ritrovano gli aggressori per fargli la pelle o gonfiarli di botte. [...] Quello che stupisce, in effetti, è che non reagiamo così. Un'economia politica ancestrale, implacabile, insegna alle donne a non difendersi» (Despentes, 2019: 38–39).

Indietro nel tempo, la guerriglia da simbolica diventa effettiva con Rote Zora. Rete composta da donne e lesbiche attive nella repubblica Federale Tedesca tra gli anni Settanta e gli anni Novanta, Rote Zora apre all'organizzazione di bande femministe di azione diretta e guerriglia urbana: picchetti, sostegno fisico agli scioperi, occupazioni di case, sabotaggi e attacchi incendiari, distribuzione di biglietti falsi per la gratuità dei trasporti pubblici, azioni dirette di autodifesa come l'affissione di volantini o la manomissione di serratura con la colla nelle abitazioni di stupratori (Rote Zora, 2018).

Pratiche in assonanza con il clima di lotta degli anni Settanta e che passano anche attraverso l'uso della violenza, ma che si situano in una linea di continuità con l'occupazione degli spazi, per la presa materiale sull'esistente e il ricorso a metodi illegali. Implicando il coinvolgimento diretto dei corpi, l'occupazione continua a essere una pratica che non solo moltiplica i luoghi, ma diventa *istituente* (Deleuze, 2014), generando nuove istituzioni possibili, luoghi di prossimità corporea capaci di mettere al mondo altri sistemi relazionali, altre forme di governo e di autodeterminazione dell'esistenza, da subito. Una nuova concezione dello spazio scaturisce dunque dall'inventare «logiche e modalità organizzative non normative che governano comunità, identità sessuali, attività e corpi nel tempo e nello spazio», attraverso anche la produzione di «contro-socialità» da parte di soggetti queer, non conformi (Halberstam, 2010:132). Forme di vita autonome, da cui con maggior forza divampano nuove immaginazioni. I femminismi, proprio perché hanno dislocato il tempo della "rivoluzione a venire" nelle temporalità simultanee della materialità della vita vissuta, hanno una lunga tradizione di invenzione di altre-istituzioni: librerie, consultori, centri di *self help*, abitazioni condivise, spazi d'arte, case editrici, club, hammam autogestiti. Tra le tante, è esemplare l'esperienza di Women on Wave, che dal 1999 "occupa" uno spazio impossibile, ossia le acque extraterritoriali, 12 miglia a largo dalle coste, su una nave che fornisce contraccettivi, informazioni mediche, formazione e servizi di aborto sicuri e legali nei paesi in cui l'aborto è illegale²¹. Una pratica che allarga l'idea stessa di spazio, spostando i confini e ridiscutendo il concetto di legalità. Ma anche, per riaprire con uno sguardo retrofuturista alla

21 <https://www.womenonwaves.org/it/>.

dimensione non anestetizzata del piacere e dell'incontro nello spazio pubblico, possiamo rivolgerci quella che fu la stagione felice della comunità gay e queer prima dell'arrivo dell'AIDS ad annichilire corpi e desideri e lotte. Enormi *battuage* all'aperto, i capannoni dei moli abbandonati di Chelsea a Manhattan, sull'Hudson, furono spazi pubblici e oscuri di incontro e di liberazione, in cui si mescolavano arte e sesso, performance d'avanguardia e intimità tra sconosciuti (Weinberg, 2019). Nessuna sicurezza, piuttosto una magnifica utopia erotica di una comunità dei corpi, seppur non esente da violenza e contraddizioni. *Cruising utopia* (Muñoz, 2009), appunto.



Fig.6. Valie Export, "Genital Panic".

Bibliografia

Aa. Vv. (2018). *Rote Zora. Guerriglia urbana femminista. Repubblica federale tedesca 1975-1995*. Autoproduzione Femminista.

Ahmed S. (2006a). «Orientations: Toward a Queer Phenomenology». *GLQ.A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(4): 543-574.

Ahmed S. (2006b). *Queer Fenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham/London: Duke University Press.

- Ahmed S. (2007). «A Phenomenology of Whiteness». *Feminist Theory*, 8: 149.
- Belingardi C., Castelli F., a cura di (2016). *Città. Politiche dello spazio urbano*. IAPH Italia.
- Bell D., Binnie J., Cream J., Valentine G., (1994). «All Hyped Up and No Place to Go». In: Borghi, R., Rondinone, A., a cura di, (2009). *Geografie di genere*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Borghi R. (2012). «“Hai detto geografia?”: dell’intricato rapporto tra studi lgbtiq e spazio». *Contemporanea*, ottobre-dicembre, 15(4): 703–709.
- Borghi R., Rondinon A., a cura di, (2009). *Geografie di genere*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Bortoletti F., Sacchi A., a cura di, (2018). *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*. Bologna: Baskerville.
- Busi B., Calderoni S., Caleo I., Fragnito M. (2017). *Gang Gong Girls / iconografie e immaginari di corpi sessuati con le armi in pugno*, conferenza-spettacolo, Festival di Santacangelo.
- Butler J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge (trad. it., 2013, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*. Roma-Bari: Laterza).
- Cvejić B., Vujanović A. (2015). *Public Sphere by Performance*. Berlin: b_books.
- Deleuze G. (1953). *Instincts et institutions*. Paris: Hachette (trad. it., 2014, *Istinti e istituzioni*. Milano: Mimesis).
- Despentes, V. (2006) *King Kong Théorie*. Paris: Éditions Grasset (trad. it., 2019, *King Kong Theory*. Roma: Fandango Libri).
- Dorlin E. (2017). *Se défendre. Une philosophie de la violence*. Paris: Éditions La Découverte (trad. it., 2020, *Difendersi. Una filosofia della violenza*. Roma: Fandango Libri).
- Fiorletta S. (2019). «Il Museo negato. Narrazione nazionale e museografia». *roots&routes*», IX: 30, maggio – agosto, <https://www.roots-routes.org/anno-9-n-30-maggio-luglio-2019-i-non-detti-del-museo/>

Frisina A., Ghebremariam Tesfau M., Frisina S. (2021). «Decolonize your eyes, Padova. Pratiche visuali di decolonizzazione della città». *roots&rout*, XI: 35, gennaio – aprile, <https://www.roots-routes.org/decolonize-your-eyes-padova-pratiche-visuali-di-decolonizzazione-della-citta-di-annalisa-frisina-mackda-ghebremariam-tesfau-e-salvatore-frisina/>.

Giuliani G., Lombardi-Diop C. (2013). *Bianco e Nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*. "Quaderni di storia", Milano: Le Monnier-Mondadori.

Gullo E. (2020). «La disputa delle statue. Su una svolta possibile nella conservazione del passato». *Il Tascabile*, 19 giugno: <https://www.iltascabile.com/societa/disputa-delle-statue/>.

Halberstam J. (2005). «Queer Temporality and Postmodern Geographies». In: *In a Queer Time and Place*. New York: New York University Press (trad. it., 2010, *Maschilità senza uomini. Scritti scelti*. Pisa: Edizioni ETS).

Haraway D. J. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press (trad. it., 2019, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Roma: NERO).

Hubbard P. (2001). «Sex Zones: intimacy, citizenship and public space». *Sexualities*, 4(1): 51–71.

Joreen (Jo Freeman) (1970). «The Bitch Manifesto». In: Firestone S., Koedt A., a cura di, (1970). *Notes from the Second Year. Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists*. New York: Radical Feminism.

Lonzi C. [1974] (2010). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: et al./ Edizioni.

Martellozzo N. (2020). «Quando cadono le statue. Memorie contestate e counter-heritage nelle proteste di Black Lives Matter». *Dialoghi Mediterranei*, 45, settembre: http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/quando-cadono-le-statue-memorie-contestate-e-counter-heritage-nelle-proteste-di-black-lives-matter/?fbclid=IwAR3_ymEvGdLRpBhum38WWMoMZHDPW7qWZyzNu4NvWhoMo9B9UssqtDwf2618.

Massumi B. (2002). *Parables for the Virtual. Movement, Affect,*

- Sensation*. Durham & London: Duke University Press.
- Massumi B. (2015). *Politics of Affect*. Malden: Polity Press.
- Muñoz J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York and London: New York University Press.
- Muraro L. (2021). *Dio è violent*. Roma: Nottetempo.
- Nguyen T. (2013). «From SlutWalks to SuicideGirls: Feminist Resistance in the Third Wave and Postfeminist Era». *Women's Studies Quarterly*, 41(3/4), ENGAGE, Fall/Winter: 157–172.
- Peroni C. (2013). *Violenza di genere e neofemminismi. Tesi di dottorato in Sociologia del diritto*, Università degli Studi di Milano, pubblicata in: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/215748/263116/phd_unimi_R08263.PDF.
- Spinoza B. [1677] (1988). *Etica. Dimostrata con Metodo Geometrico*. A cura di E. Giancotti, Roma: Editori Riuniti.
- Taylor D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Vergès F. (2019). *Un féminisme décolonial*. La Fabrique Éditions: Paris (trad. it., 2020, *Un femminismo decoloniale*. Verona: ombre corte).
- Weinberg J. (2019). *Pier Groups. Art and Sex along the New York Waterfront*. University Park: Pennsylvania State University Press.

*Tutti i link sono stati consultati e verificati nel febbraio 2021.

Ilenia Caleo è performer, attivista e ricercatrice indipendente. Dal 2000 lavora come attrice e performer nella scena contemporanea, collaborando con diverse compagnie e registe/i. Con Silvia Calderoni ha dato vita ad atelier nomadi di ricerca sulle pratiche del* performer e a progetti artistici in diversi formati. Filosofa di formazione, ha svolto un dottorato di ricerca su corpo e performativo tra *Performance Studies* e filosofia politica femminista all'Università La Sapienza di Roma. Si occupa di corporeità, epistemologie femministe, sperimentazioni nelle *performing arts*, nuove istituzioni e forme del lavoro culturale. È ricercatrice allo IUAV di Venezia e coordinatrice del Modulo Arti del Master Studi e Politiche di Genere di Roma Tre; collabora con il gruppo di ricerca del progetto "INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)", ERC Starting Grant. Attivista del Teatro Valle Occupato e nei movimenti dei *commons* e queer-femministi, è cresciuta politicamente e artisticamente nella scena delle contro-culture *underground* e dei centri sociali. icaleo@iuav.it