

La perdita del centro.

Politiche culturali controegemoniche attorno all'identità e alla migrazione

SIMONE CANGELOSI*

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/2008>

ABSTRACT

La 60esima Biennale d'Arte di Venezia inaugurata ad aprile 2024 ha dato ampiamente spazio ad artisti migranti, provenienti dal sud del mondo e a soggettività esplicitamente *queer* dandosi un titolo, *Stranieri Ovunque-Foreigners Everywhere*, che vuol essere una sorta di dichiarazione-manifesto. L'articolo tenta una ricognizione delle scelte dei curatori per comprendere se la sola inclusione di tematiche e soggettività marginalizzate o ostracizzate almeno sino a epoca recente sia capace di assicurare a una grande istituzione come la Biennale una politica culturale innovativa rispetto a identità, genere e alle forme di subalternità. L'articolo tenta anche di individuare, con l'esempio di alcune esperienze, quali possano essere le caratteristiche generali per pratiche di politica culturale promosse da istituzioni museali o mostre in grado di generare azioni, produrre forme di collettività e nuovi immaginari anche nel concreto spazio sociale e politico in cui sono immerse.

The *60th Venice Art Biennale*, which opened in April 2024, gave ample space to migrant artists from the global south and to explicitly queer subjectivities, giving itself a title, *Stranieri Ovunque-Foreigners Everywhere*, which is meant to be a sort of *statement*-manifesto. The article attempts a *recognition* of the curators' choices in order to understand whether the mere inclusion of marginalised or ostracised themes and subjectivities, at least until recent times, is capable of ensuring to a major institution such as the Biennale an innovative cultural policy with respect to identity, gender and forms of subalternity. The article also attempts to identify, *through* the example of some experiences, what the general characteristics might be for cultural poli-

* Dottorando in Gender Studies, indirizzo filosofico-politologico, presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

cy practices promoted by museum or exhibition institutions capable of generating actions, producing forms of collectivity and new imaginaries even in the concrete social and political space in which they are immersed.

Il 20 aprile scorso è stata inaugurata a Venezia la *60esima edizione della Biennale Arte*, la cui direzione quest'anno è stata affidata ad Adriano Pedrosa, curatore d'arte brasiliano, direttore del *Museu de Arte de São Paulo* (MASP) che ha scelto per l'edizione del 2024 il titolo *Stranieri Ovunque - Foregneirs Everywhere* ispirandosi al titolo di una serie di lavori del collettivo Claire Fontaine come preciso manifesto e dichiarazione d'intenti che guidasse la politica della selezione delle opere. Claire Fontaine è un duo artistico femminista composto dall'italiana Fulvia Carnevale e dal britannico James Thornhill che opera nel campo dell'arte concettuale. Il gruppo fondato a Parigi nel 2004 e residente a Palermo dal 2017 mette in discussione la questione dell'autorialità e definendosi “un artista *ready-made*”, rifiuta il culto del genio individuale ponendo l'accento sull'importanza fondamentale della cooperazione¹ attraverso lavori che fanno ampio utilizzo di neon, video, sculture, testi, fotografia, performance. Definibile quindi come un’artista collettiva” Claire Fontaine si interroga attorno a temi politici e sociali cruciali della contemporaneità quali “il regime del lavoro, la gestione dell'amore, i diritti civili, il problema ecologico, la maternità, il capitalismo cognitivo [...]”². In particolare la serie di opere a cui fa riferimento Pedrosa con la ripresa del titolo per la sua edizione della Biennale sono le “sculture al neon di diversi colori che riportano in un numero crescente di lingue le parole ‘Stranieri Ovunque’. L'espressione è stata a sua volta ripresa dal nome di un omonimo collettivo torinese che nei primi anni 2000 combatteva il razzismo e la xenofobia in Italia”³. E oltre a essere presente alla Gaggiandre dell'Arsenale in una nuova installazione in grande scala, una scultura di Claire Fontaine al neon su due lati, rossa e verde, FOREGNEIRS EVERYWHERE e STRANIERI OVUNQUE sospesa al soffitto apre l'ingresso alla mostra all'Arsenale.

Il tentativo di Pedrosa con questa edizione è quello di “innestare” nella politica culturale perseguita sin qui da una istituzione come la Biennale⁴ uno

¹ Su Claire Fontaine in <<https://treccaniarte.com/it/artista/claire-fontaine>> (consultato il 13/05/2024).

² Su Claire Fontaine in <<https://quadriennaleidiroma.org/claire-fontaine/>> (consultato il 13/05/2024).

³ A. Pedrosa in *STRANIERI OVUNQUE, BIENNALE ARTE 2024*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia 2024, vol. I, p. 47.

⁴ Sul peso della Biennale di Venezia quale istituzione culturale che, ormai nel lontano 1895, con la sua fondazione “conia un genere e un formato” di manifestazione culturale, si veda M. Sassatelli, “La Biennale: dal rilancio urbano a piattaforma di cultura globale”, in «POLIS πόλις», XXVII,

sguardo sulla realtà e sull'arte che arrivi dai margini dal sud del mondo, fuori dall'anglo-sfera con un fare che superi la dimensione eurocentrica e occidentalocentrica: "Conosciamo fin troppo bene la storia del Modernismo in Euroamerica -dichiara Pedrosa nella presentazione alla Mostra- ma i modernismi del Sud globale rimangono in gran parte sconosciuti. [...] Lo stesso Modernismo europeo ha viaggiato ben oltre l'Europa nel corso del Novecento, spesso intrecciandosi con il colonialismo, così come molti artisti del Sud globale si sono recati in Europa per esporre il proprio lavoro [...]"⁵. In questo tentativo, che si riflette nella scelta di portare in uno dei massimi luoghi dell'arte mondiale artiste e artisti significativi che qui non siano mai stati esposti -un nome su tutti la fotografa e rivoluzionaria comunista Tina Modotti presente con la *Pannocchia, falce e cartuccera* del 1928- si inserisce anche l'invito che Pedrosa ha rivolto a Marco Scotini di esporre il suo progetto *Disobedience Archive* in un nuovo allestimento pensato attorno ai nuclei del *queer*⁶ e dell'alterità culturale, temi centrali nella edizione della Biennale d'Arte di quest'anno.

Il lavoro di Scotini, in essere ormai da quasi venti anni⁷, è una raccolta ponderata di film e documenti audiovisivi realizzata da autrici, autori o collettivi provenienti da varie parti del mondo, che lungo le sue numerose edizioni

aprile 2013, 1, pp. 29-53.

⁵ A. Pedrosa in <<https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/biennale-arte-2024a.pdf>> (consultato il 13/05/2024).

⁶ Adriano Pedrosa ancora nel presentare la Mostra dichiara: "Il termine italiano *straniero*, il portoghese *estrangeiro*, il francese *étranger* e lo spagnolo *extranjero* sono tutti collegati sul piano etimologico rispettivamente a *strano*, *estranho*, *étrange* ed *extraño*, ovvero all'idea di *estraneo*. Viene in mente il concetto freudiano di *Unheimliche*, *Il perturbante* nell'edizione italiana, che in portoghese è stato tradotto con *O estranho*, a indicare lo strano che, nel profondo, è anche familiare. [...] il primo significato della parola "queer" è proprio "strange" ("strano"), pertanto la Mostra si sviluppa e si concentra sulla produzione di altri soggetti correlati: l'artista queer [...] spesso perseguitato o messo al bando; l'artista outsider, che si trova ai margini del mondo dell'arte, proprio come autodidatta, l'artista folk o l'*artista popular*, l'artista indigeno, spesso trattato come straniero nella propria terra. La produzione di questi quattro soggetti è il fulcro di questa edizione e costituisce il *Nucleo Contemporaneo* della Mostra". Da *STRANIERI OVUNQUE, BIENNALE ARTE 2024*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia 2024, vol. I, p. 49.

⁷ Il progetto *Disobedience Archive* è iniziato nel 2005 ed è stato esposto in quindici diversi allestimenti in altrettanti luoghi del mondo toccando Berlino, Città del Messico, Eindhoven, Karlsruhe, Nottingham, Bucarest, Riga, Zagabria, Atlanta, Boston, Umea, Copenhagen, Torino, Madrid, sino alla Biennale di Istanbul del 2022, dove è stato individuato dal curatore Adriano Pedrosa. Cfr. <<http://www.forumartecontemporanea.it/chi-siamo/partecipanti/scotini>> (consultato il 13/05/2024).

ha toccato temi quali il dissenso femminista, l'ecologia, le pedagogie radicali⁸, e sviluppato un archivio video "che si concentra sulla relazione tra pratiche artistiche e azione politica"⁹. Scotini, curatore italiano, capo del Dipartimento di Arti Visive alla Nuova Accademia delle Belle Arti di Milano-Roma, ha quindi realizzato all'interno del *Nucleo Contemporaneo* della Biennale, nello spazio delle Corderie dell'Arsenale, una nuova edizione del suo *Disobedience Archive* che si articola lungo due assi tematici: *Attivismo della diaspora* e *Disobbedienza di genere*, riunendo "le alleanze tra attivismo che critica il capitalismo e i movimenti LGBTQI+ emersi a livello globale"¹⁰. L'allestimento all'interno delle Corderie, progettato dall'architetta brasiliana Juliana Ziebell, guarda allo zootropio, un apparecchio appartenente alla cosiddetta fase del precinema ideato da W.G. Horner nel 1834, che permetteva con un movimento circolare di "animare" immagini singole disegnate all'interno di un tamburo e visibili contemporaneamente da diversi "spettatori" grazie ad alcune feritoie disposte in maniera regolare su un tamburo esterno.

Similmente i trentanove video scelti si dispiegano su diversi pannelli semicircolari, disposti in parte in maniera concentrica l'uno rispetto all'altro secondo le possibilità dello spazio. Essi ospitano i video, che scorrono in continuo, quasi sempre su entrambe le facciate, in uno spazio completamente buio rispetto alla sala che precede e che segue, permettendo agli schermi di creare una concentrazione luminosa puntiforme e una intensità densa di colori, frammenti di immagini d'archivio, slogan di manifestazioni, urla, rumori che si susseguono senza un vero centro della visione¹¹.

Oltre alle varie edizioni del *Disobedience Archive* che hanno visto

⁸ Sull'edizione del progetto realizzato per la 17° Biennale di Istanbul svoltasi nel 2022, si veda l'articolo di Alessia Riva su *artribune.com*, in <<https://www.artribune.com/dal-mondo/2022/11/archivio-disobbedienza-biennale-istanbul/>> (consultato il 13/05/2024).

⁹ Dalla scheda di presentazione del progetto, in <<https://www.disobediencearchive.org/archive/index.html>> (consultato il 13/05/2024).

¹⁰ M. Scotini in *STRANIERI OVUNQUE, BIENNALE ARTE 2024*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia 2024, vol. I, p. 254.

¹¹ I pannelli sono bicromi: le superfici dalla tonalità crema ospitano i lavori incentrati sul tema dell'*attivismo della diaspora*, mentre quelle nere alloggiavano i lavori sulla *disobbedienza di genere*. La scelta di impiegare la bicromia permette allo spettatore, pur nella forte penombra in cui è avvolto l'intero spazio, di orientarsi, almeno parzialmente, nella scelta dei soggetti della visione.

l'archivio modificarsi nel tempo sino a includere ormai più di duecento lavori di altrettante artiste e artisti, vale la pena segnalare tra le tante promosse negli anni da Scotini anche la cura dell'esposizione *Il Soggetto Imprevisto. 1978. Arte e femminismo in Italia*, realizzata assieme a Raffaella Perna a Milano nel 2019. L'archivio della disobbedienza che Scotini ha coagulato in questa edizione raccoglie alcuni nomi di artiste e artisti attivisti, o per meglio dire militanti politici, dei movimenti lgbt così come dei movimenti studenteschi, delle sinistre radicali, del femminismo, delle avanguardie cinematografiche degli anni Sessanta e Settanta¹², in un intrecciarsi di vissuti e stratificarsi di esperienze umane e politiche in cui le parti nominate separatamente, per come le scomponiamo nel discorso contemporaneo, non possono né essere esaustivamente descritte né sono capaci di descrivere nella sua interezza la realtà.

Molti dei cineasti e videoartisti, le cui opere abbracciano un arco di tempo che va dal 1971 al 2023, utilizzano, o hanno utilizzato, il mezzo audiovisivo o cinematografico come parte della propria militanza, mettendo al mondo oggetti documento più che documentari, oggetti audiovisivi che nel loro stesso mostrarsi, spesso materiali stessi d'archivio o che se ne avvalgono in una gran quantità, diventano oggetto militante. Si segnalano tra i lavori presenti alcuni contributi particolarmente significativi nella scena artistica e cinematografica dal secondo Novecento a oggi: Carole Roussopoulos (Losanna, Svizzera, 1945-2009) con *Le F.H.A.R (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire)* (1971); Barbara Hammer (Los Angeles, USA, 1939-2019) con il documentario *The History of the World According to a Lesbian* (1988); James Wentzy (Brookings, USA, 1949) con *Fight Back, Fight AIDS: 15 Years of ACT UP* (2002); Pedro Lemebel (Santiago, Cile, 1952-2015) con *Pisagua* (2006) e *Desnudo bajando la escalera* (2014); Maria Galindo (La Paz, Bolivia, 1964) e Mujeres Creando (Bolivia) con *Revolución Puta* (2023); Želimir Žilnik (Niš, oggi Serbia, 1942) con *Inventur – Metzstraße 11* (1975); Anand Patwardhan (Mumbai, India, 1950) con *Bombay, Our City (Hamara Sahar)* (1985); Black Audio Film Collective (Gran Bretagna, attivo dal 1982 al 1998) con *Handsworth Songs* (1986); Ci-

¹² Il *Disobedience Archive* di Scotini “[...] si propone come un atlante delle tattiche di resistenza contemporanee, dall’azione diretta alla controinformazione, dalle pratiche costituenti alle forme di bioresistenza. Funziona come un ‘manuale d’uso’ alla disobbedienza sociale, includendo centinaia di elementi documentali che coprono diversi decenni”. In <<https://www.disobediencearchive.org/archive/index.html>> (consultato il 13/05/2024).

néastes pour les sans-papiers - Madjiguène Cissé (Dakar, Senegal, 1951-2023) con *Nous, sans papiers de France...*(1997); Hito Steyerl (Monaco di Baviera, Germania, 1966) con *Universal Embassy* (2004); Khaled Jarrar (Jenin, Palestina, 1976) con *Notes on Displacement* (2022). Già questi soli pochi titoli, coi loro relativi autori e autrici, rappresentano un catalogo di sperimentazione cinematografica, di documentazione, un tentativo di scrittura della storia dei movimenti e un sovvertimento formale e di contenuto.

Il materiale di Roussopoulos, cineasta femminista svizzera¹³ che ha operato a lungo in Francia, è forse l'esempio più lampante di “una storia in divenire” così come i dispositivi di registrazione disponibili e circolanti all'interno dei movimenti giovanili negli anni Sessanta e Settanta sono stati in grado, come mai prima di allora, di catturare. Il documentario di poco più di 26 minuti registra la prima manifestazione di piazza fatta da un gruppo di lesbiche e di omosessuali nell'ambito dei festeggiamenti del 1° Maggio parigino in cui un gruppo di donne e di uomini marcia per strada per la prima volta facendosi riconoscere pubblicamente come omosessuale. L'estratto di 6 minuti presente alla Biennale di Venezia in particolare è la registrazione che la regista fa durante un seminario di filosofia svoltosi all'interno dell'Università de Vincennes in cui le militanti e i militanti del *F.H.A.R.* sono stati invitati a parlare.

Anne-Marie, una giovane militante [...] si appella alle persone presenti perché scendano in strada, ne prendano il controllo, non si nascondano. Questa giovane donna attacca gli «etero-poliziotti» e poi «gli omo-poliziotti» riformisti e la società borghese, che fatica ad accettare un'omosessualità visibile e aperta. Le frasi risuonano forti e chiare: «Siamo una sorta di contraddizione della società borghese...Le donne sono educate a procreare, gli uomini a diventare fallocrati...Con noi l'eredità è rovinata...». [...] Questo documento video di grande valore storico è il riferimento assoluto per la nascita e la visibilità del movimento gay e lesbico francese, che si proclamò omosessuale negli anni '70, per le prime riunioni del FHAR e per l'emergere del movimento di affermazione dell'identità sessuale (per di più in un corteo sindacale del Primo Maggio francese). Questo film è un

¹³ Carole Roussopoulos nel 1982 fonda a Parigi il *Centre audiovisuel Simone de Beauvoir* assieme ad altre due compagne femministe, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, con l'obiettivo “di conservare e creare documenti audiovisivi sulla storia delle donne [...] le loro lotte e le loro creazioni.” Il Centro raccoglie video di militanza femminista, omosessuale e lesbica degli anni Settanta e Ottanta, cinema di finzione, art video, cinema sperimentale. In <<https://www.centre-simone-de-beauvoir.com/qui-sommes-nous/presentation/>> (consultato il 13/05/2024).

documento fondamentale, non solo per la storia e la memoria del movimento omosessuale, ma anche per l'emergere di una pratica cinematografica *engagée*, sperimentata pionieristicamente da Carole Roussopoulos, in cui la regista dà voce a coloro che filma e utilizza attrezzature video leggere¹⁴.

Il *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* si forma in quei momenti, sotto gli occhi e la camera di Roussopoulos. Il nome richiama il *Gay Liberation Front* formatosi subito dopo i fatti di Stonewall, a New York, nell'estate del 1969. Il *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* sarà determinante in quella stagione per la nascita del *Fuori!* (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano) il primo gruppo politico omosessuale italiano, fondato a Torino nel 1971, e per le prime azioni pubbliche di protesta in Italia dichiaratamente omosessuali¹⁵.

Similmente ad alcuni lavori coevi del movimento femminista italiano, su tutti il documentario-saggio di Annabella Miscuglio e Rony Daopoulo *L'Aggettivo Donna* girato a Roma nel 1971, militanza e innovazione espressiva, documentazione e impiego di nuovi mezzi per la registrazione della realtà sembrano quasi generarsi l'un l'altro, andando a costituire un archivio che documenta le nuove forme della realtà che emerge in quegli anni, attraverso nuovi strumenti e parole capaci di rinominarla, di investirla di nuova rappresentazione e disvelamento.

All'accavallarsi di narrazioni che fanno del corpo, della sessualità, dell'identità e dei suoi confini un materiale e uno spazio politico, l'altra parte del filo "narrativo" dell'*Archivio* di Scotini somma documenti sulla migrazione proletaria, sulle lotte contadine nel Sahel, sulla diaspora palestinese, sul colonialismo, sulla sconfitta storica delle forze socialiste nella liberazione dei

¹⁴ Dalla scheda di presentazione del documentario *Le FHAR* sul sito del *Centre audiovisuel Simone de Beauvoir* in <<https://base.centre-simone-de-beauvoir.com/diaz-fhar-le-510-256-0-1.html?ref=7b4b475389ed42f83162aaf10f2d45d4>> (consultato il 14/05/2024) (trad. mia).

¹⁵ Si fa risalire al 5 aprile 1972 la prima rivendicazione pubblica omosessuale in Italia. La protesta fu organizzata dal *Fuori!* in occasione del I Congresso di Sessuologia, organizzato dal Centro Italiano di Sessuologia con il titolo "Comportamenti devianti della sessualità umana", che si svolgeva a Sanremo e che vide un gruppo sparuto di militanti, tra cui Mario Mieli, Angelo Pezzana e alcuni militanti belgi, inglesi e francesi interrompere i lavori prendendo la parola contro le tesi dei congressisti che indicavano nell'omosessualità una devianza da curare. Nel gruppo anche Françoise d'Eaubonne, intellettuale francese, femminista e co-fondatrice del *F.H.A.R.*

popoli dal colonialismo occidentale attraverso la guerra e la cancellazione sistematica dei ricordi, dell'identità.

Paradigmatico per forma e contenuto è certamente il cortometraggio di Želimir Žilnik *Inventur – Metzstraße 11*, anch'esso, come il lavoro della Rousopoulos, realizzato negli anni Settanta. La camera fissa sulle scale interne a un caseggiato popolare di Monaco, Germania Ovest, passa in rassegna trenta degli abitanti, per la stragrande maggioranza immigrati, che vi abitano: donne di mezza età, bambini, giovani donne, giovani uomini, uomini adulti, scendono a turno una breve rampa di scale e si avvicinano uno alla volta alla macchina da presa indicando talvolta il nome, il paese di provenienza, Grecia, Turchia, Italia, Jugoslavia, Germania, i mesi o gli anni passati lì, in un processo di identificazione che sembra formalmente burocratico. I volti segnati, il tedesco, la difficoltà a pronunciarlo, le dichiarazioni in italiano, in turco, la timidezza dei bambini, i nomi Gennaro, Eduardo, la disoccupazione, i licenziamenti, i “per me va male qua”, “dormiamo in un brutto posto”, i “va bene”, gli “è buono qua”, il lavoro di operaio, il lavoro casalingo, nessun lavoro, i soldi, la difficoltà ad avere i documenti, le paghe basse, niente soldi, l'infelicità, la soddisfazione, sono un inventario esemplare di corpi, di subalternità, di sfruttamento, di ribellione, di rassegnazione a essere ciò che i rapporti di forza tra aree del mondo, tra nord e sud e le leggi indiscutibili del capitalismo ha scelto per noi.

L'organizzazione del materiale permette una fruizione instabile, non inerte dell'archivio. E nel buio, di frammentazione in frammentazione dell'esperienza acustica¹⁶ e visiva, si comincia a distinguere il tema comune alle due parti, *attivismo della diaspora e disobbedienza di genere*, in cui è articolato l'*Archivio* per la Biennale: quello dei confini, dell'identità -del destino- nella sua accezione più vasta, corporea, morale, politica.

Con la 60esima edizione affidata alla direzione di Adriano Pedrosa e con la collocazione al suo interno del *Disobedience Archive* di Marco Scotini quale evento speciale, la Biennale d'Arte di Venezia 2024 mostra di perseguire una precisa politica culturale. La Mostra, in ogni sua edizione, con l'impatto sul

¹⁶ In alto, sospeso dal soffitto, all'altezza di ciascun video in esposizione e quindi distinguibile all'incirca nella parte frontale in cui è fruibile la visione, è collocato un altoparlante che da cui è amplificato il sonoro del documentario.

dibattito culturale conferitole dal prestigio internazionale che vanta nel campo dell'arte contemporanea¹⁷, non “mostra” semplicemente, non seleziona semplicemente, privilegiando alcune opere anziché altre, ma nello sceglierne alcune anziché altre prende una posizione, produce un “discorso” sull'arte, lo favorisce, lo promuove, nella piena consapevolezza del proprio peso.

Per comprendere l'impatto che una mostra può avere sul dibattito culturale sono da esempio le violente critiche che *Mémoire des camps. Photographies de camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)* a cura di Clément Chéroux esposta presso Hôtel de Sully a Parigi tra il gennaio e il marzo 2001, e in particolare le relative note al catalogo redatte da Georges Didi-Huberman, scatenarono in un gruppo di autorevoli intellettuali quali il regista Claude Lanzmann, Gérard Wajman, Elisabeth Pagnoux sui temi della rappresentabilità o dell'irrepresentabilità della Shoah. La polemica, che prese forma su alcune riviste francesi, portò Didi-Hubermann alla pubblicazione nel 2003 del volume *Images malgré tout* in cui il filosofo e storico dell'arte francese utilizza il tentativo di difendere il proprio taglio curatoriale per indagare la natura ultima dell'immagine fotografica, definendola nella sua natura di “immagine-strappo” del reale “sempre caratterizzata dal *non essere tutta*”¹⁸, non un feticcio ma “un fatto”¹⁹.

Le mostre d'arte sono capaci di istituire un canone, non sono neutrali, né nella scelta dei temi e dei materiali proposti, né nel taglio dell'allestimento che è esso stesso “lettura” interpretativa dei temi proposti. Così per esempio il *Disobbedience Archive* proposto da Scotini ci offre con la sua organizzazione spaziale una fruizione instabile, non inerte dell'archivio che mentre si mostra sembra anche volerci suggerire tutto ciò che sta fuori da quella stanza, l'inarchiviabilità tassonomica del reale.

Se come sostiene Derrida non esiste “nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, al-

¹⁷ M. Sassatelli, “La Biennale: dal rilancio urbano a piattaforma di cultura globale”, cit., p. 32.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 102, 105.

¹⁹ D. Angelucci, “Immaginario malgrado tutto. Note su Didi-Huberman”, in E.R. Menduni e L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XX secolo*, Roma Tre e-press, Roma 2018, p. 72.

la sua costituzione e alla sua interpretazione”²⁰ l’operazione di Scotini, a partire dalla scelta del titolo, si muove nella piena consapevolezza dell’agire politico. L’allestimento del *Disobbedience Archive* e più in generale i temi e gli artisti scelti dalla *60esima Biennale d’Arte* sono specchio, come ogni mostra, delle domande che la società si fa sul proprio tempo. E sono lo specchio del livello di maturazione teorica che quei temi hanno raggiunto nel corpo della società. L’intento politico di Pedrosa traspare in tutta la sua potenza lì dove dà spazio, e voce, ai popoli del sud del mondo, agli artisti marginalizzati, per identità o per provenienza geografica, lì dove mette in mostra le loro pratiche artistiche, quando porta nel tempio delle arti contemporanee occidentali le pratiche artigianali tradizionali, quando riempie gli spazi di tracce delle azioni politiche anticoloniali, quando mette al centro il loro essere *stranieri*, la loro *estraneità* e la loro *stranezza*, ponendo lo spettatore in un punto di osservazione del mondo totalmente eccentrico, rispetto a ciò che si aspetta, rispetto al centro sinora stabilito convenzionalmente come tale. Eppure ciò che sembra mancare all’intento politico manifesto è una sorta di profondità storica, come se al quasi completo inventario dei temi urgenti della dominazione dei popoli del sud, della dominazione dei generi, della dominazione capitalistica, della dominazione sulla natura non si riuscisse a opporre, a suggerire, una risposta, una analisi unificante, complessiva. Alla rassegna di punti di vista eccentrici sul genere e sui rapporti di potere che abitano oggi il nostro pianeta, rappresentati nella mostra con tanta chiarezza e autenticità corrisponde un effetto spolticizzante delle istanze, come se la frammentazione delle identità (migrante, *queer*, rivoluzionario, anticapitalista, trans, operaio, lesbica) e dei modi di dire la propria subalternità o di rappresentarla, nelle opere lavorasse alla semplice elencazione delle istanze, continuando a riprodurre, o a moltiplicare, quella frammentazione.

A una mostra d’arte come la Biennale di Venezia, istituzione culturale di primissimo piano a livello internazionale, per quanto tanto prestigiosa, non si può comunque delegare il compito di elaborare una teoria politica. Una mostra è semmai una presa d’atto, una fotografia accurata, nella migliore delle ipotesi come nel caso di questa edizione, di quello che di più significativo si muove nella dimensione culturale, di quali tendenze muovano la società, di come artisti e operatori culturali le captano e le rieborano, ora. E allora quella sorta di mancanza di

²⁰ J. Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, trad. it. di G. Scibilia, Filema edizioni, Napoli 2005, p. 14.

profondità storica, e politica, che si avverte nell'enorme "catalogo di diversità e di lotte dei gruppi subalterni" che *Stranieri Ovunque* sembra costruire poggiando evidentemente sul paradigma culturale con cui la mostra è stata costruita, che come se agisse una sorta di incantesimo della coscienza dei soggetti li porta all'eterogenesi dei fini, rovesciando il risultato da politico a impolitico.

Il limite rispetto ai temi che Pedrosa mette al centro della Mostra di quest'anno e della politica culturale della Biennale, non sta nei temi in sé, o meglio sta nei temi a partire dal modo di pensarli che oggi abbiamo, dal modo in cui tematizziamo oggi all'interno della nostra società quelle tensioni, quelle contraddizioni, quelle istanze reali, materiali, che concretamente attraversano i corpi, le identità, i confini, i rapporti di potere. A partire quindi dallo schema con cui pensiamo la realtà.

Ancora l'impressione è che in una pratica essenzialmente postmoderna di moltiplicazione delle identità, o meglio di suoi frammenti, e di descrizione e sottocategorizzazione dei soggetti subalterni stia al fondo un'operazione essenzialmente positivista di poter "contare", numerare tassonomicamente il reale, rappresentandolo "numericamente" per quantità di. Impedendo questo di mostrarci le radici dei rapporti di potere dati, ma permettendo solo di indicarcene le tante forme giustapposte, o sullo stesso piano. Come in un caleidoscopio. La domanda da porsi è quindi come mettere in discussione i processi che determinano i rapporti di potere asimmetrici in atto sul piano globale? Come si ricompongono i colori del prisma, come si può di questa continua e apparentemente interminabile scomposizione in parti fare una lettura unificante? Una lettura capace di indicare i punti in cui si può agire per rompere i processi di riproduzione della violenza e di dominio? Se la questione non sta solo nei processi di dominazione, ma anche nei processi di nominazione di quei processi reali, quali sono le operazioni di segno diverso affinché nel tematizzare e guardare la realtà, emerga l'unità intenzionale dei processi di dominazione? O meglio emergano le reali gerarchie di dominazione capaci di "spiegare" tutte le geometrie di dominazione?

Per modificare le "relazioni di potere di genere" così come le relazioni di potere tout court attraverso le politiche, in questo caso culturali, la questione quindi non è riducibile allo sforzo di individuare questioni e temi facendoli solo diventare centrali, correnti nel discorso comune, ma quella di individuare un metodo, delle azioni che agiscano politiche culturali. Diversamente le parole e i temi saranno solo una moda. Certo lo sforzo non è disprezzabile,

tutt'altro, ma il rischio è che invece di stabilire una nuova egemonia culturale si finisca solo per fare una nuova "narrativa" del presente, senza intaccarne in profondità i miti che lo muovono.

Guardiamo di nuovo alla Mostra *Stranieri Ovunque* curata da Pedrosa e all'evento speciale *Disobbedience Archive* di Scotini collocato al suo interno e chiediamoci: per quale pubblico è stata creata la Mostra? Qual è il pubblico che può e che attraversa quegli spazi? Quanto è accessibile quella mostra a un pubblico vasto, popolare, oppure quanto meno interclassista? Quale è la politica dei prezzi della Mostra, in una città come Venezia in cui dal 25 aprile 2024, appena cinque giorni dopo l'inaugurazione della Biennale, l'amministrazione municipale ha istituito il biglietto obbligatorio di ingresso alla città a 5 euro? Chi sceglierà la Mostra? La Mostra che pubblico si sceglie? A chi si riferisce, a chi si mostra? A chi parla attraverso i temi che sceglie e il modo in cui li organizza? Una mostra organizzata all'interno di una città così escludente, elitaria, sostanzialmente ormai musealizzata non si rivolge a nessun pubblico "reale", nessun pubblico che sia lì in maniera incidentale²¹, e certamente nessun pubblico di massa, ma a quella massa di pubblico che è lì perché è in grado di raggiungerla anche da distanze geografiche vertiginose, perché in grado di farlo economicamente, un pubblico elitario, non importa a quanta intensità "*frocio, queer* o femminista", un pubblico *frocio* privilegiato è in ultima istanza deciso dal proprio privilegio, cioè dal denaro che gli permette di fruirne.

Un'altra questione è il modo in cui sono organizzati i temi portati all'attenzione nella Mostra, è il fatto che essi, e gli artisti esposti con le loro opere, siano scelti e organizzati individualmente e senza gerarchizzazioni, qui sì, temporali, storiche. Non è previsto nessun "incontro" tematico, nessun spazio di discussione ed elaborazione dei propri temi interno alla mostra tra i molti frammenti di mondi "subalterni" portati all'attenzione. Eppure molti dei temi si sovrappongono, si nutrono l'un l'altro, in taluni casi in genealogie storiche sgorgano l'uno dall'altro, si pensi, solo per fare un esempio, ai debiti storici verso il movimento femminista dell'attuale cosiddetto movimento LGBTQIA+, o a come questo stesso sia la coagulazione di forme e lotte che

²¹ Sul rapporto tra la Biennale di Venezia e gli abitanti della città da cui è ospitata, che più che una opportunità culturale, *ed esserne il pubblico*, la vivono come un fastidio si veda ancora M. Sassatelli, "La Biennale: dal rilancio urbano a piattaforma di cultura globale", cit., p. 38.

sono andate nel tempo cambiando, per nome e soggetti che le hanno composte, e che spesso sono rappresentate nella Mostra da artisti o loro lavori. Se certamente un'operazione del genere non era possibile per il *Nucleo storico*, dato che molti degli artisti rappresentati non sono più viventi, sarebbe stato possibile da pensare e realizzare per gli artisti presenti nel Nucleo Contemporaneo, dato che ciascuno di loro, o la maggior parte, si suppone siano in dialogo con una comunità locale di attivisti.

Il punto politico non è quali e quante soggettività si “mettono in mostra” ma quali relazioni ci sono fra il dentro e il fuori lo spazio Biennale, il rapporto dell'istituzione Biennale con il pubblico, quale pubblico persegue e come può andare in cerca di un pubblico, come minimizza gli svantaggi d'accesso al pubblico per genere, per provenienza, per classe. Il punto è che i soggetti non possono essere intesi come entità statiche, e men che meno come “monadi”, ma sono determinati dalle relazioni intersoggettive, relazioni determinate dalla loro posizione all'interno delle relazioni di potere e dei poteri di ciascun soggetto implicato nella relazione: tra i soggetti può esserci diversità culturale ma omogeneità di classe (il caso della Biennale), si può essere disobbedienti al genere dentro un certo *registro di classe* che per esempio attribuisce alla disobbedienza alla norma di genere un certo significato di distintività sociale, tanto da dare al soggetto che la vive risalto e visibilità, invece che costi in termini di marginalizzazione. Nel mercato dell'arte globale, essendo appunto mercato, il rischio che corre l'opera e la certezza a cui sono sottoposte le artiste e gli artisti, è che i temi della difformità, l'estraneità, la subalternità siano mostrati, esposti solo per essere messi a valore. I temi della diversità, esaltati i soli aspetti individuali, si trasformano così nell'opportunità di visibilità per l'artista, un capitale offertogli perché possa esser speso per acquisire altro potere e valore, in cui il piano del significato delle opere viene fatto slittare, oscurata la richiesta di cambiamento, cancellata la denuncia delle condizioni collettive, sparisce così anche dalla coscienza collettiva, o meglio non gli si affaccia mai, non la cambia²². È una disobbedienza a cui si dà spazio senza rivoluzione. Straniero, nella esperienza umana quotidiana della società occidentale oggi, non significa strano, esotico, interessante, significa reietto, escluso,

²² Cfr. F. Martini, “Una Biennale, molte biennali. Dalla Grande esposizione universale alla mostra globale”, in «Studi culturali», VII, Fascicolo 1, Aprile 2010, pp. 15-36.

pericoloso, inaffidabile, moralmente squalificato. Trasformare lo stigma in emblema artistico non significa combattere lo stigma nel campo delle relazioni sociali, soprattutto finché lo spazio artistico è uno spazio finzionale, un luogo altro, una sorta di mondo altrove in cui è possibile sperimentare e immaginare altre norme sociali, uno spazio di gioco estetico e intellettuale, chiuso e che quindi può, perché deve, non interferire con il quotidiano, lo spazio sociale che concreto rimane regolare. Per certi versi avere uno spazio artistico in cui tutto può accadere, in cui i valori possono essere rovesciati equivale a una catarsi immaginativa, uno spazio sospeso, che permette poi di ritornare con meno dubbi e sensi di colpa alla separatezza della vita sociale per generi, classi e “razze”. Rendere possibile all’immaginario un salto nel mondo dello *straniero queer* significa così consentirgli una fuga psichica temporanea ma non agire per l’allentamento delle gerarchizzazioni sociali.

Nel saggio *Curating as a Collective Process Feminist, Curatorial, and Educational Perspectives*²³ la curatrice tedesca Dorothee Richter racconta la sua esperienza della pratica curatoriale femminista a partire dai primi anni Novanta a oggi. Rifacendosi all’approccio marxista-femminista di Silvia Federici, Richter afferma che “la curatela [...] da una prospettiva femminista ha a che fare con i beni comuni, con il valore dell’azione collettiva e dello spazio rappresentativo condiviso. Se si prende sul serio il valore del lavoro collettivo, come lavoro verso e per il *queer femminista*, l’altro e i beni comuni, ciò ha implicazioni significative per la curatela e la pedagogia come modi di produzione femministi”²⁴. Più avanti nel testo Richter afferma che “il femminismo non può essere pensato senza una intenzionalità collettiva” e che “la curatela ha un aspetto biopolitico, soprattutto perché opera nella sfera della rappresentazione. [...] Allo stesso modo, il desiderio di espandere la curatela a un’azione più ampia e collaborativa si sta diffondendo, e avvicina sempre più l’educazione all’arte alla creazione di mostre”²⁵. Richter ritiene che oggi sempre più nelle pratiche curatoriali

l’attenzione non si concentra sulla mostra già finita e sulle sue narrazioni chiuse;

²³ In E. Krasny e L. Perry (a cura di), *Curating as Feminist Organizing*, Routledge, New York 2023, pp. 223-237.

²⁴ Ivi, p. 224 (trad. mia).

²⁵ Ivi, p. 230 (trad. mia).

l'obiettivo è invece una pratica che, in senso prasseologico, sia orientata al processo collettivo e all'azione collettiva. La pratica curatoriale come attività che enfatizza il processo e la negoziazione si lascia alle spalle il classico *fare mostre* [...] Dal mio punto di vista, la curatela femminista significa mostrare la curatela come un discorso e una modalità di produzione che sfida e cambia le istituzioni²⁶.

Ma il passaggio più significativo nello scritto di Richter è più sotto quando afferma:

Per una concezione femminista della curatela ciò significa che non ripeteremo i formati espositivi convenzionali e i contesti istituzionali convenzionali. Per l'esistenza di un'istituzione è fondamentale un'intenzionalità collettiva; pertanto, potremmo cambiare le condizioni, passo dopo passo, ampliando la nostra influenza. [...] L'intenzionalità femminista chiederebbe parità di retribuzione, pari opportunità, forme non gerarchiche di organizzazioni collettive, includendo temi che sarebbero importanti da una prospettiva femminista. L'intenzionalità femminista rifiuterebbe quindi il capitalismo accelerato con condizioni di lavoro neoliberali e il suo sistema di violenza strutturale. Credo che questo significhi, in una prospettiva femminista, sfidare le istituzioni (artistiche) a tutti i livelli, gli organi gerarchici dell'istituzione, i loro modi di parlare, i processi decisionali, la paternità, la distribuzione e la ricezione²⁷.

Tolto il condizionale il ragionamento di Richter inizia a essere una piattaforma di possibili azioni, di metodi che fanno i temi, li rivisitano, li reinquadrano necessariamente mentre immaginano e vogliono anche modificare il reale. Il punto da cui si scardinano “le relazioni di potere di genere” in sostanza non è quello in grado di scardinare solo le relazioni di potere di genere, ma tutte le relazioni di potere.

²⁶ *Ibid.* (trad. mia).

²⁷ Ivi, p. 231 (trad. mia).

BIBLIOGRAFIA

- ANGELUCCI D., “Immaginario malgrado tutto. Note su Didi-Huberman”, in Menduni E.R. e Marmo L. (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XX secolo*, Roma Tre e-press, Roma 2018, pp. 69-75.
- DERRIDA J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. it. di G. Scibilia, Filema edizioni, Napoli 2005.
- DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- PEDROSA A., *STRANIERI OVUNQUE, BIENNALE ARTE 2024*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia 2024, vol. I, pp. 47 e 49.
- SCOTINI M., *STRANIERI OVUNQUE, BIENNALE ARTE 2024*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia 2024, vol. I, p. 254.
- MARTINI M., “Una Biennale, molte biennali. Dalla Grande esposizione universale alla mostra globale”, in «Studi culturali», VII, Fascicolo 1, Aprile 2010, pp. 15-36.
- SASSATELLI M., “La Biennale: dal rilancio urbano a piattaforma di cultura globale”, in «POLIS πόλις», XXVII, aprile 2013, 1, pp. 29-53.
- RICHTER D., “Curating as a Collective Process Feminist, Curatorial, and Educational Perspectives”, in Krasny E. e Perry L. (a cura di), *Curating as Feminist Organizing*, Routledge, New York 2023, pp. 223-237.

SITOGRAFIA

- <<https://treccianiarte.com/it/artista/claire-fontaine>> (consultato il 13/05/2024).
- <<https://quadriennalediroma.org/claire-fontaine/>> (consultato il 13/05/2024).
- <<https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/biennale-arte-2024a.pdf>> (consultato il 13/05/2024).
- <<http://www.forumartecontemporanea.it/chi-siamo/partecipanti/scotini>> (consultato il 13/05/2024).
- <<https://www.artribune.com/dal-mondo/2022/11/archivio-disobbedienza-biennale-istanbul/>> (consultato il 13/05/2024).
- <<https://www.disobediencearchive.org/archive/index.html>> (consultato il 13/05/2024).
- <<https://www.centre-simone-de-beauvoir.com/qui-sommes-nous/presentation/>> (consultato il 13/05/2024).
- <<https://base.centre-simone-de-beauvoir.com/diaz-fhar-le-510-256-0-1.html?ref=7b4b475389ed42f83162aaf10f2d45d4>> (consultato il 13/05/2024).