



AES

ARTS+ECONOMICS

CONTROCULTURE
NUOVE CULTURE

#19 | 07.25

AES
ARTS+ECONOMICS

#19 | CONTROCULTURE
NUOVE CULTURE
LUGLIO 2025

TRIMESTRALE

A CURA DI



COMITATO SCIENTIFICO

Silvia Anna Barrilà, giornalista, Milano
Franco Broccardi, partner Lombard DCA, Milano
Francesca Guerisoli, storica dell'arte, Milano



Stampato nel mese di Luglio 2025

INDICE

- 05 – **Franco Broccardi** – Ma, quindi: cos'è cultura oggi?
- 13 – **Erin Doom** – Scrivere ai margini: editoria contro culturale tra presente e futuro
- 23 – **Paolo Giorgio** – Alternative teatrali
- 34 – **Francesca Disconzi** – Come la lotta di classe può (ancora) salvare la produzione artistica
- 40 – **Michele Florit** – Il tatuaggio artistico: un ponte tra arte, cultura e identità
- 50 – **Vieri Igor Traxler e Pierluigi Lodi Rizzini** – Bello Figo e Villabanks: la trap come atto sociale
- 57 – **Beatrice Carrara** – I rituali di resistenza sono cultura
- 64 – **Silvia Anna Barrilà** – Berlino, la crisi dei club
- 70 – **Giacomo Spazio** – Mercato e contro cultura
- 76 – **Francesca Guerisoli** – Liberi tutti: arte, vita, attivismo nell'opera di Tiziana Pers



MA, QUINDI: COS'È CULTURA OGGI?

Franco Broccardi¹

Ernst Mayr, tra i più influenti biologi del Novecento, ha formulato un pensiero tanto controintuitivo quanto illuminante: il successo evolutivo di una specie è inversamente proporzionale alla sua intelligenza. Un'affermazione che potrebbe sembrare paradossale ma che, alla luce dei dati biologici, trova conferme consistenti. Specie come i batteri o gli insetti, capaci di adattamenti rapidi o di vivere in nicchie ecologiche estremamente resilienti, prosperano e sopravvivono in modo capillare. Al contrario, animali dotati di più sofisticate capacità cognitive affrontano maggiori difficoltà nel mantenere il proprio equilibrio con l'ambiente circostante.

Questa riflessione ci interroga su un tema ancora più vasto: l'intelligenza, se non governata, può diventare un ostacolo alla sopravvivenza. "L'intelligenza è una

¹ Esperto in economia della cultura e della sostenibilità, arts management e gestione e organizzazione aziendale, è consulente, membro di cda e revisore di musei, teatri, gallerie d'arte, fondazioni, festival e associazioni culturali.

Si occupa di consulenza e formazione per fondazioni bancarie, istituzioni pubbliche e private in materia di terzo settore, gestione e organizzazione di istituzioni culturali e di mercato dell'arte.

Co-fondatore e partner dello studio Lombard DCA di Milano e fondatore e curatore della rivista *ÆS Arts+Economics*.

Professore a contratto in Economia del patrimonio culturale presso l'Università degli Studi di Bergamo. Tra le altre cariche è presidente della commissione di Economia della Cultura presso la Fondazione Nazionale di Ricerca dei Commercialisti, consulente per le politiche fiscali di Federculture, membro del gruppo di lavoro Bilancio sociale di ICOM Italia – International Council of Museums, consulente di ADEI – Associazione Degli Editori Indipendenti.

mutazione letale”, ammoniva Mayr². quando essa non viene accompagnata da saggezza, responsabilità, visione collettiva. Nel contesto umano, questa deriva si manifesta nel nostro rapporto con la natura, con il potere, con le risorse. E anche con la conoscenza stessa: troppo spesso, infatti, la cultura viene considerata uno strumento di distinzione, di esclusione, di potere simbolico, piuttosto che un patrimonio comune e condiviso. In questo senso, cultura e intelligenza condividono un destino ambiguo: possono elevarci o distruggerci.

Una cultura che non cambia è una cultura che si pietrifica. Il rischio è di trasformarla in tradizione nel senso più statico del termine: un corpus di abitudini e simboli cristallizzati, tramandati non più per ispirazione, ma per inerzia. La tradizione, spesso mitizzata, viene proposta come un deposito sacro da conservare integro, al punto da escludere ogni forma di rinnovamento. Ma è davvero così che si onora la memoria del passato? Oppure stiamo solo mascherando la paura del cambiamento dietro una presunta fedeltà alle radici?

Nel linguaggio della conservazione, possiamo paragonare questa attitudine a un parquet pregiato che viene nascosto sotto strati di tappeti per evitare che si rovini, negandone la bellezza. Oppure a un oggetto museale sigillato in una teca: visibile ma intoccabile, quindi, in un certo senso, morto. Come se la cultura fosse un campo da preservare con barriere, e non un terreno fertile da coltivare, potare, riseminare.

Eppure, anche le istituzioni culturali più tradizionalmente votate alla conservazione stanno rivedendo il proprio ruolo. Steven Conn, storico della cultura americana, ha provocatoriamente pubblicato un libro dal titolo provocatorio: *Do Museums Still Need Objects?*³ La sua tesi è che il museo del XXI secolo debba trasformarsi da luogo di custodia a spazio di dialogo, esperienza, partecipazione. Non è più sufficiente esporre reperti: bisogna costruire storie, contesti, percorsi di senso. E se perfino i musei iniziano a ridefinire la propria funzione, perché non dovremmo farlo anche noi, come individui e come collettività?

² E. Mayr, *What Makes Biology Unique? Considerations on the Autonomy of a Scientific Discipline*, Cambridge University Press, 2004

³ S. Conn, *Do museums still need objects?*, University of Pennsylvania Press, 2010

Un'esposizione come Tra - Edge of Becoming, allestita qualche anno fa a Palazzo Fortuny a Venezia, ha cercato di restituire proprio questa idea: la cultura come movimento, come trasformazione continua. Il “tra” diventa un luogo simbolico e reale, quello spazio liminale tra ciò che eravamo e ciò che potremmo diventare. È la soglia tra la memoria e il futuro, tra l'identità e il divenire. Una zona di transizione che richiede apertura, curiosità, e anche un pizzico di follia.

“Talvolta devi rompere il vuoto per creare la trasformazione. Talvolta devi lasciare la tua casa per trovare la casa. Il dolore del lavoro è la nascita di nuova vita. Dopo la sofferenza c'è la guarigione”⁴.

La vera cultura non è un rifugio ma un atto di coraggio. Richiede di abbandonare le certezze per affrontare l'incertezza. E questa è una lezione importante anche per chi si ostina a confondere la cultura con l'identità rigida, con l'appartenenza esclusiva, con l'immobilismo.

Un oggetto da solo, come un libro, un dipinto o una canzone, non ha valore culturale intrinseco se non viene condiviso, interpretato, inserito in una narrazione collettiva. La cultura non è fatta di reliquie, ma di relazioni. Non è una collezione di cose, ma una rete di significati. Onorare il passato non significa imbalsamarlo, ma renderlo vivo nel presente. Cultura è anche interpretazione, è il processo attraverso cui un significato viene continuamente riconfigurato e restituito al presente.

E allora, dove si trova oggi la cultura? Quali forme assume? Chi la produce? E, soprattutto, chi ha il diritto di definirla?

Wattpad, con i suoi 93 milioni di utenti mensili, è una piattaforma letteraria globale. Ospita circa 600 milioni di racconti, e costituisce un ecosistema narrativo popolare e decentralizzato, privo di barriere editoriali, orientato all'accesso e alla partecipazione. Rappresenta la democratizzazione della narrazione: chiunque può scrivere, leggere, commentare. Una nuova agorà letteraria in cui la creatività non ha confini. Non è questa cultura? Ed è una cultura che sfida le gerarchie tradizionali:

⁴ <https://fortuny.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/tra-edge-of-becoming/2011/06/6455/progetto-59/>

nessun editore, nessun critico, solo lettori e autori che si influenzano a vicenda.

Anche i tatuaggi parlano. Sono forse la forma d'arte più antica ancora praticata, e portano sulla pelle storie, credenze, emozioni, appartenenze. In alcune culture sono rituali sacri; in altre, espressioni individuali; in altre ancora, simboli politici. La loro dignità artistica e culturale è oggi riconosciuta anche da istituzioni accademiche, come l'Accademia di Belle Arti di Udine, che ha creato un corso dedicato. Non è anche questa una forma di patrimonio immateriale? E non è significativo che un linguaggio corporeo venga finalmente accolto come disciplina teorica e formativa?

La musica, poi, è forse l'esempio più lampante della trasformazione culturale in atto. Le piattaforme digitali come YouTube, Spotify, TikTok o SoundCloud hanno rivoluzionato la fruizione, la produzione e la diffusione musicale. YouTube, in particolare, ha dato vita a carriere globali, da Justin Bieber a Lil Nas X, e ha ospitato brani diventati simboli politici o culturali, come *This is America* di Childish Gambino.

Il fenomeno degli artisti indipendenti è esploso: creatori che autoproducono, autopromuovono, autogestiscono le loro carriere, bypassando le logiche delle major. Un esempio paradigmatico di empowerment culturale. In questo scenario, la distinzione tra artista e pubblico si fa più sfumata: tutti possono creare, condividere, influenzare. E la cultura musicale si frammenta in micro-scene, in tribù digitali, in sottoculture fluide che dialogano attraverso meme, sfide virali, remix, mashup. L'opera musicale non è più chiusa, ma è sempre in divenire.

Nonostante questi mutamenti, alcune narrazioni resistono. C'è ancora chi pretende di stabilire cosa sia cultura "vera" e cosa no, come se la cultura fosse una lista chiusa. Ricordiamo ad esempio l'uscita di un ex sottosegretario alla cultura che, riferendosi al rap, lo contrappose con supponenza ai classici della musica europea: "Preferisco Chopin a qualsiasi rap"⁵.

Ma l'arte non è mai stata monolitica. La cultura è una tensione costante tra

⁵ <https://twitter.com/VittorioSgarbi/status/1728483767201698030>

conservazione e cambiamento, tra eredità e innovazione. E soprattutto, la qualità di un'opera non è legata al suo genere ma alla sua capacità di parlare al tempo in cui vive. Chopin non ha più valore di Kendrick Lamar solo perché è studiato nei conservatori. Entrambi esprimono la propria epoca, e in questo senso sono entrambi culturali. Anzi, si potrebbe sostenere che chi opera nel presente ha la responsabilità di rispondere ai problemi del proprio tempo: razzismo, disuguaglianze, crisi ecologiche, digitalizzazione.

La cultura è anche questo: uno specchio critico. Non una fuga, ma un confronto. Per questo artisti contemporanei come Childish Gambino, Billie Eilish o Banksy, con linguaggi diversi, provocano, mettono a disagio, destabilizzano. Il loro scopo non è soltanto estetico, ma etico e politico. Essi incarnano un'idea di cultura attiva, trasformativa, in grado di incidere sulla realtà.

Non a caso, la Commissione Nazionale Tedesca per l'UNESCO ha recentemente riconosciuto la scena techno berlinese come patrimonio culturale immateriale⁶. Per dire. Un atto che sancisce come anche luoghi alternativi, periferici, spesso marginalizzati siano in realtà fulcri di innovazione artistica e sociale. Il club, il rave, il dancefloor diventano spazi dove si ridefiniscono le identità, si sperimenta il corpo, si esplorano nuove forme di convivenza.

E se ci spostiamo sul piano dell'economia culturale, notiamo come questi ambiti

⁶ L'organizzazione non-profit Rave The Planet ha seguito un percorso articolato per ottenere il riconoscimento della cultura techno di Berlino come patrimonio culturale immateriale da parte della Commissione Nazionale Tedesca per l'UNESCO. L'idea originaria risale al 2011, quando il matematico e musicologo svizzero Hans Cousto, cofondatore di un'associazione presso il Kunsthaus Tacheles di Berlino, propose per la prima volta di candidare la techno come patrimonio immateriale. Nel 2018 questa proposta venne ripresa con la fondazione di Rave The Planet, guidata da Matthias Roeingh (noto come Dr. Motte) e Ellen Dosch-Roeingh. Tra il 2018 e il 2022 l'organizzazione ha lavorato alla preparazione della candidatura, coinvolgendo esperti e consulenti, conducendo ricerche approfondite, intervistando numerosi attori della scena culturale techno e realizzando un documentario di supporto con la casa di produzione 25films. La prima presentazione della candidatura fu respinta nel 2022 dal Dipartimento per la Cultura e l'Europa del Senato di Berlino, ma nel marzo 2023 la Commissione Tedesca per l'UNESCO e la Conferenza dei Ministri della Cultura si mostrarono favorevoli all'iniziativa. La candidatura fu allora perfezionata e ripresentata alla fine di maggio 2023. Il riconoscimento ufficiale arrivò infine il 13 marzo 2024, quando la cultura dei club techno di Berlino venne inserita nel Registro Nazionale del Patrimonio Culturale Immateriale della Germania, sancendo l'importanza della scena techno come espressione culturale viva e significativa - <https://www.unesco.de/staette/technokultur-in-berlin/>

generino valore. Le industrie creative – musica, videogiochi, moda, editoria indipendente, social content – sono tra i settori più dinamici a livello globale. Eppure, faticano ancora a essere riconosciuti nella loro piena legittimità. Viene ancora contrapposta una cultura “alta” e una “bassa”, dimenticando che spesso è proprio la cultura popolare a intercettare meglio i bisogni e le narrazioni delle persone.

Pensiamo anche al fumetto. Un tempo relegato alla subcultura, oggi entra nei festival letterari, nelle università, nei musei. Zerocalcare è stato ospite alla Biennale di Venezia, e i graphic novel sono adottati nelle scuole. Come per il rap, anche qui si è dovuto lottare contro pregiudizi: che fosse “troppo semplice”, “non abbastanza nobile”. Ma ogni linguaggio ha la sua dignità, se riesce a creare senso, connessione, emozione.

Cultura è ciò che ci rende capaci di narrare, interpretare, trasformare la realtà. È una lente e una fucina. E oggi più che mai, non si dà cultura senza pluralità, senza ibridazione, senza ascolto.

Questa visione plurale della cultura trova sostegno anche nelle teorie di Raymond Williams, uno dei padri dei cultural studies, che definiva la cultura come un “modo di vita”, comprendente non solo le forme artistiche canoniche, ma anche le pratiche quotidiane, i consumi, i riti popolari. Williams sosteneva che ogni società produce molteplici culture, spesso in conflitto tra loro, e che l’egemonia culturale (Gramsci) si esercita proprio nel tentativo di presentare una di queste come “la” cultura.

Allo stesso modo, Pierre Bourdieu ha mostrato come il gusto culturale sia frutto di un habitus sociale, e non un fatto naturale o oggettivo. La distinzione tra cultura alta e bassa riflette piuttosto i rapporti di potere e le strutture di classe. Da questo punto di vista, riconoscere il valore del rap, del tatuaggio, del fumetto, delle piattaforme digitali, significa anche mettere in discussione i dispositivi di legittimazione culturale tradizionali.

A livello internazionale, anche realtà istituzionali stanno adattando queste visioni. L’UNESCO, oltre al caso della scena techno berlinese, ha inserito nella lista

del patrimonio culturale immateriale le pratiche del reggae giamaicano, l’arte dei pizzaioli napoletani e il tango argentino, riconoscendo così l’importanza delle culture “vive”, legate alla collettività e alla trasmissione orale.

Un esempio emblematico è il MOMA di New York, che ha recentemente riorganizzato le sue collezioni secondo criteri non cronologici ma tematici e interculturali, abbattendo la centralità eurocentrica e mettendo in dialogo arte africana, asiatica e contemporanea occidentale. Anche la Tate Modern di Londra ha ampliato la propria collezione includendo artisti provenienti da contesti minoritari e non occidentali, riconoscendo che l’arte globale non può più essere raccontata da un unico punto di vista.

In definitiva, cultura è ciò che permette di immaginare mondi. È ciò che ci rende capaci di narrare, interpretare, trasformare la realtà. È una lente e una fucina. E oggi più che mai, non si dà cultura senza pluralità, senza ibridazione, senza ascolto. Per questo, oggi più che mai, la domanda non è solo “che cos’è cultura?”, ma anche: “di chi è la cultura?”. Chi ha diritto di esprimersi? Chi decide cosa vale e cosa no? E con quali strumenti possiamo garantire un ecosistema culturale inclusivo, democratico, vivo? Perché cultura non è solo ciò che produciamo. È il modo in cui viviamo insieme. Il nostro linguaggio contemporaneo.



SCRIVERE AI MARGINI: EDITORIA CONTRO-CULTURALE TRA PRESENTE E FUTURO

Erin Doom¹

Come si inizia

La mia esperienza è iniziata su Wattpad, piattaforma di condivisione di lettura e di scrittura online in cui, diciamo, qualsiasi utente si può iscrivere per poter pubblicare storie e leggere storie in forma gratuita.

Mi sono iscritta lì anni e anni fa, ho iniziato a condividere la mia storia e le persone su questa piattaforma leggono il libro a puntate, ogni puntata è un capitolo, e possono commentare, possono votare il capitolo, possono farti avere un feedback, che è sicuramente stata la parte più importante di quell'esperienza lì, perché avere una reazione anche comunque del lettore è stato, sì perché non succede mai che un autore in corso di stesura a già le reazioni dei lettori.

Non modificavo il testo a secondo delle reazioni però chiaramente ti fa cresce-

¹ È lo pseudonimo di una giovane scrittrice italiana diventata un fenomeno editoriale in pochissimo tempo. Il suo esordio, *Fabbricante di lacrime*, è stato per mesi in cima alle classifiche italiane, diventando il romanzo più venduto del 2022. Pur mantenendo a lungo l'anonimato, la forza delle sue parole ha raggiunto milioni di lettori, soprattutto nella Generazione Z

re tanto perché comunque impari a capire che tipo di impatto ha quello che scrivi su determinate persone, le emozioni che suscita e magari possono essere due punti deboli, due punti forti, come sicuramente è stato un'ottima palestra. Io sono rimasta lì due o tre anni, poi sono stata pubblicata da un grande editore, perché a quel punto comunque avevo già la mia community di lettori fidati, se così vogliamo chiamarla, e a quel punto sono stata notata da Salani e Salani mi ha pubblicato.

Il vero punto di svolta è arrivato dopo perché il libro è stato pubblicato a maggio 2021 ed è esploso sui social a gennaio 2022, più o meno. I social sono stati un veicolo molto molto importante.

All'epoca gli editori non facevano scouting su Amazon e su Wattpad, non sapevano neanche che cosa fosse, non c'era la consapevolezza di che cosa fosse effettivamente.

Editoria e community

Io ho ricevuto una proposta anche da Mondadori qualche tempo fa, che mi ha spiegato che allo stato attuale dell'editoria esiste un *prima e dopo Doom*, perché è stato un po' un passaggio per cui l'editoria si è resa conto che anche all'interno comunque di un ambito con un target giovane come il nostro, determinate storie avevano un potenziale immenso in grado di scalare classifiche, in grado di affermarsi a livello editoriale molto forte, in grado di riempire stanze intere e a fare andare le prenotazioni sold out, quindi c'era effettivamente un potenziale. Da quel momento in poi le case editrici hanno cominciato a fare uno scouting selvaggio, sono state prese un sacco di persone, un sacco di autrici pubblicate e allo stato attuale sono siamo veramente tanti. Quello che io sto riscontrando è che il *romance* è l'unica categoria che è veramente in crescita. Anche al Salone del Libro hanno testato questa cosa però, secondo me, stiamo raggiungendo una sorta di saturazione perché le storie sono tantissime, il prezzo della carta è in aumento, perché ovviamente sappiamo che c'è sempre il prezzo di copertina che è molto alto, e io non so questa situazione, quanto potrà continuare ad andare avanti così.

Allo stato attuale l'editoria è cambiata molto perché il potere delle community e dei social ha influenzato molto quelle che sono state le scelte di mercato. Noi non siamo delle influencer, non è come pubblicare il libro di un influencer, però se un editore vede che l'autrice è particolarmente seguita e va molto forte, quando esce il libro si classifica primo tra i libri più venduti della settimana, questo cambia molto di quello che era l'editoria tradizionale. Ormai non si passa più nella consegna del manoscritto alla casa editrice come funzionava prima che tu gli rimandavi per e-mail. Il manoscritto non lo fa nessuno, non ti rispondono nemmeno. Sai quante ragazzine che dicono "ehi, ho scritto un altro libro" e l'editore dice "ciao"!

La qualità degli scritti è sempre importante, dipende dalle realtà editoriali, e comunque più che il numero di follower c'è un occhio di riguardo quando vedono che una storia è comunque molto seguita: mentre prima sognavi il contratto di pubblicazione adesso arriva quasi diciamo standard. Un autore non ha bisogno del supporto social per poter performare, ci sono però alcuni settori come il nostro dove effettivamente non puoi prescindere dall'uso di internet.

Ho incontrato nella mia palestra uno scrittore che ha pubblicato un libro da poco e non si diceva contento perché lui non era conosciuto, non aveva alcun tipo di canale social e si lamentava un po' del trattamento che l'editore aveva avuto nei suoi confronti. Una millennial come avrebbe detto in un primo momento "ma tu cosa stai facendo per promuoverti?" però poi in realtà è l'idea di un meccanismo inverso: la promozione non dovrebbe farla l'autore? Si è un po' invertito l'ordine delle cose e se guardi comunque le classifiche, c'è una grande preponderanza del genere, del mio genere e poi ci sono ovviamente presenze anche del resto,

L'editoria sopravviverà?

Ho notato a livello di generazioni giovani e non solo che le persone che leggono in digitale sono pochissime e comunque viene riconosciuto il valore della carta. Anni fa si diceva che il libro fosse destinato a morire per l'avvento in punto delle

tecnologie e lo avrebbe bocciato. Invece non è vero, sopravvive, e sopravvive con una dignità forte. Vedo proprio che c'è una sorta di amore verso la libreria, come luogo di comfort, come luogo di casa, e secondo me questa è una cosa molto bella, una cosa anche molto potente, perché non era assolutamente scontata. Quindi per me l'editoriale è destinata a sopravvivere assolutamente sì.

Chiaramente però ogni periodo è diverso da quello precedente, c'è sicuramente un cambiamento appunto con l'innalzamento del prezzo della carta, i libri costeranno sempre di più, la lettura sarà sempre di più un lusso più che un intrattenimento vero e proprio.

Lo vedo anche nei miei lettori, loro sono giovani, e quando sei molto giovane i 20 euro sono tutto quello che hai e loro devono già, alla loro età, fare delle scelte e dire ok prendo questo piuttosto che quello; quindi, secondo me quello che potrebbe essere se le cose continuano così è che la lettura diventi un lusso leggere se così vogliamo dire.

C'è il Wattpad, possiamo leggere gratuitamente, però non leggi Stephen King ma la storia di Concetta o Matilde che abita a Milano. Non leggi l'autore, il grande autore. Leggi le ragazze, le persone normali che si iscrivono e magari vogliono leggere e vogliono pubblicare solo per condividere il proprio libro. Io vedo anche che molte persone che hanno smesso addirittura adesso di leggere su Wattpad e aspettano direttamente il cartaceo, come se appunto Wattpad fosse diventato solo effettivamente un mezzo per poi arrivare al cartaceo. In pochissimi anni cambiato tutto, nel giro di due o tre anni tutto. Adesso, addirittura, arriviamo al cinema. Anche delle mie colleghe stanno già firmando contratti cinematografici. Quindi uscirà direttamente al cinema e sulle piattaforme. E quindi persino le case cinematografiche stanno arrivando a quello che ha cominciato a fare l'editoria.

Ricambio di autori

Secondo me c'è un ricambio abbastanza forte. Io ho a che fare un pubblico molto giovane, quindi era tutta una questione di moda. Però ci sono de-

gli autori, tipo mi viene in mente Sveva Casati Modigliani, che scrive alla sua età ancora e ogni volta che il pubblico pubblica va in classifica almeno al terzo posto, quindi dipende, secondo me, dipende dalle generazioni. Le generazioni, dal millennial in su, quindi boomer, baby boomer, sono fidelizzati all'autore e lo accompagnano per la carriera. Invece i ragazzi, la generazione Z, ci vedono un po' come degli influencer; quindi, se tu sei attivo ti seguono. Loro sono attivi. sono più volubili, cambiano in fretta idea, quindi secondo me anche lì dipende un po' da altre generazioni più che altro. Però appunto il futuro è questo.

Non si può più prescindere dalla tecnologia anche se a livello creativo stare insieme sui social non aiuta perché sono un'arma a doppio taglio; quindi, la presenza sui social è tosta da mantenere, devi sempre essere prudente. Mi sono presa cinque giorni perché mi sono ammalata e non avevo voglia nemmeno di parlare con nessuno e ho perso un botto di follower. Io sono un'autrice, non sono una creator e invece c'è questa commissione di ruoli; quindi, per ridere ti dico un po' dipenderà soprattutto quale sarà l'avvento appunto delle nuove forme di comunicazione mentre gli autori che sono stati in grado di formarsi prima diciamo dell'avvento dei social non hanno bisogno di questo, il loro pubblico non ha bisogno di questo.

Intelligenza artificiale

L'intelligenza artificiale è un po' di casino al momento. All'inizio l'avevo vista usata soprattutto dal punto di vista delle grafiche, cioè nell'ambito del design ed è stato un po' un casino, perché autori, cioè grandi case editrici hanno cominciato a pubblicare delle copertine fatte con l'intelligenza artificiale, e sono successi dei gran casini.

Nell'ambito della scrittura io so che ci sono delle persone che la usano, che si fanno aiutare, diciamo. Io ho fatto una prova, per curiosità, e secondo me, almeno allo stato attuale delle cose, ci sono testi senza un minimo di anima. Secondo me si vede la differenza. Fa ridere perché chatGPT è l'emblema del politically

correct per eccellenza. Quindi quando tu gli dici, arrabbiati, lui non è arrabbiato, lui non riesce e quindi, anche se tu dovessi scrivere un dialogo, non sarebbe autentico. L'umanità sta nelle reazioni, nelle emozioni, nel saper convogliare. E fa ridere perché noi volevamo l'intelligenza artificiale affinché ci facesse il bucato mentre noi dipingevamo un quadro. Mentre in realtà lui dipinge e noi facciamo il bucato. Abbiamo sbagliato qualcosa. C'è qualcosa che non va.

Nuovi pubblici

Il pubblico di Wattpad, delle piattaforme, non rimarrà comunque per sempre, non resteranno in molti. Molti aspettano la pubblicazione cartacea, quindi non leggono neanche più. Secondo me è proprio una fascia quando sei molto giovane, che ha ovviamente magari poca disponibilità economica, viene molto più facile. Ce l'hai nel telefonino, ce l'hai portata in mano, ma credo che sia proprio una fase. Wattpad è una piattaforma di intrattenimento, difficilmente trovi delle storie. Quando cresci, quando cominci a diventare adulto, quel genere di lettura lì non è più gratificante per te, quindi vai verso altri generi, vai verso un altro magari anche spessore, anche stando nello stesso ambito.

Io sto modificando la mia scrittura, perché sto crescendo, non sono più la stessa persona. Normale. E quindi si cambia, si matura, si evolve e quindi...

Il mio target va dai 12 ai 18 anni. Mi dicono anche "Matti, scusa non uso questo profilo ma la mamma non lo sa". Perché non lo sa? Una ragazza mi disse una volta "Matti oggi non sono andata a scuola per andare a comprare il tuo nuovo libro. No! No! No! "Ma ci vai dopo?" Cioè, quindi, sono piccole, sono piccole. Il mio target si è alzato un po', non mi vedo a 40 anni a scrivere una storia per gli adolescenti.

Nelle mie lettrici sono molto piccole e tu devi un attimo adattarti a loro. Sono piccole ma vogliono leggere cose da grandi, quindi si creano un po' di situazioni dove vogliono leggere delle scene un po' così e io non sono quel tipo di autrice ma ce ne sono molte. E loro vogliono leggere a 12 anni delle cose da me che a 12 anni leggevo Topolino.

C'è proprio secondo me un'età di evasione, di trasgressione, capito? Perché poi

dopo a vent'anni vanno a leggere romanzi. Loro cambiano in fretta, quindi in giro di pochissimi anni è cambiato tutto.

Regolarità

Io in questo momento con la scrittura adesso non ci vado molto d'accordo. Dovrei scrivere molto più regolarmente ma mi sento un po' persa ultimamente con tutto quello che c'è in questo mondo, diciamo. Non mi sento più come prima perché appunto sono cambiate tante cose. Io ovviamente partecipo, sono ospite, sono un sacco di cose però dal punto di vista della creatività ho un momento di difficoltà, però adesso devo consegnare entro il fine giugno un piccolo progettino.

È un mondo molto veloce, poi è il mondo dei social, veloce, rapido, breve, facile e subito. L'editore ci sta molto addosso, tantissimo. Dovrebbe uscire un libro all'anno, però i nostri che sono 600 pagine... E soprattutto i lettori vogliono tutto subito, quindi è quasi sempre una gara, non si capisce per arrivare dove; io mi sento l'unica di quel mondo lì che si sta un attimo dicendo "scusate ho più di 30 anni, c'è e c'è un mondo là fuori, ci sono tante cose". Mentre una volta c'erano pochi tempi, adesso tutto un dare un po' in pasto a una macchina. Ma c'è proprio un tempo di recupero e la creatività non la puoi controllare purtroppo, è una bestia nera, perché è bellissima però allo stesso tempo quando non c'è, non c'è. Quindi sì, è difficile.

Presenza

Domani devo andare a Napoli, ormai avevo detto mesi fa e quindi devo andare, e poi invece la settimana scorsa ero a Bologna, ho fatto un panel sui giovani e la cultura digitale con Massimo Temporelli che parlava dell'impatto dei social sulle giovani generazioni e io ero appunto rappresentante dell'abito editoriale, ho portato la mia esperienza e è stato molto interessante.

Sono curatrice di una sezione del Salone del Libro di Torino; quindi, abbiamo avuto dal 15 al 19 di salone, ci si prepara tutto l'anno per il salone, è andato benissimo, però io ho presentato delle autrici; quindi, ho dovuto parlare da parte della gente, presentare, organizzare le presentazioni.

Mi sento più sicura in pubblico, adesso, va molto meglio. Io ho iniziato su una piattaforma con un nickname, mi ero iscritta lì perché nessuno sapeva che scrivevo, neanche la mia famiglia e quindi poi dopo in realtà, quando è arrivato l'editore, io ho mantenuto quella coerenza che mi aveva spinto all'inizio a trattarla come un passatempo. Il problema è che poi si è preso tanto spazio, a un certo punto non potevo più nascerla e ridurla, era un mero passatempo poi non più.

Quindi quando poi è stato pubblicato io volevo comunque una separazione, cioè Erin Doom e io. Poi sai, facevo giurisprudenza, e mi sentivo incanalata in un mondo dove quello scrivere era una cosa sciocca. Invece poi è esploso il fenomeno sui giornali. Il libro ha cominciato a essere in classifica al primo posto per mesi e i giornali dicevano, della misteriosa Erin Dunn, perché nessuno sapeva che fosse questo esordiente che aveva il libro. E cominciavano a dire, ah, è tutto un complotto. Ah, è un gruppo di scrittori. E tutti dicevano, vabbè, adesso si rivelerà, e io "no". Perché mi faceva paura. Io l'avevo fatto solo perché volevo scrivere, non perché volessi diventare scrittrice, non pensavo neanche che un mio libro sarebbe mai stato nelle mani di qualcuno. Sì, era una cosa che mi piaceva, solo scrivere, era proprio una passione. Ed è quella che mi manca un po' adesso ed è quello che motivo per cui mi sento un po' disorientata.

Nome

Volevo uno pseudonimo che fosse breve, conciso, facile da ricordare, perché io ho un pubblico molto giovane, quindi volevo che fosse un nome semplice, e quindi mi ero scelta in base a quello che mi piaceva, Erin, un nome irlandese, che credo che sia nel loro folklore comunque collegato alla natura, alla libertà, ai spazi aperti, cose che a me piacciono molto e invece Doom significa destino e condanna in inglese quindi ha un po' questa dicotomia noi ho sempre pensato a seconda di come noi ci viviamo o guardiamo una cosa vediamo possiamo sia vivercela in modo positivo che in modo negativo e quindi ho detto da boh andata via.

Booktok

Booktok ormai domina Il mio editore non è d'accordo, quando gli dico così,

litighiamo molto spesso. Secondo me sposta, lui dice che non sposta una copia. In realtà essere popolari sul Booktok in un certo senso condiziona un po' i dati di vendita. Essere molto presenti lì, crearsi un nome, farsi vedere, ha una conseguenza a livello di vendita.

TikTok è una piattaforma di pubblicità e di promozione assurda. Tutte le altre non sono al pari di TikTok. Ti spinge veramente tanto. Io uso Instagram, perché l'ho sempre usato, è sempre stato il mio canale di comunicazione maggiore e uso anche un po' TikTok, che però invece se venisse usato tutti i giorni, seguendo i thread, stando a contatto proprio con i ragazzini sarebbe importante, solo che ci sono cose che fanno per noi e cose che non fanno per noi e quello che non fa per me. In realtà ci sono persone donne di 38 anni, che sono attrici, molto cicliche loro stanno tantissimo, hanno una presenza di vendita molto alta proprio perché ci sono cose che se tu ce la fai la tendenza va.

Il formato è il video, o la foto, ma il video soprattutto, cioè fare un video, ma io ci metto sei ore.

Una cosa che mi preoccupa è più il fatto di tutto questo mondo social, che io non gli sto dietro e mi rendo conto che sono una di quelle che si estingue, cioè si isola. Io non riesco, io vorrei solo scrivere, solo scrivere mentre, come ti dicevo prima, tutto subito, tutto subito. Non c'è mai un momento per fermarsi un attimo.

Se sei semplice, non entri e sei sempre sul pezzo, non sei performante, stai fallendo. E il fallimento, nel mondo di oggi, non è contemplato.

CONTRATTO

Io sottoscritto/a Zanier M. Rosa
residente in S. Maria la Longa

Codice Fiscale
proprietario/a dell'animale coniglia
di circa 2anno e 1/2 tatuaggio
n° G 105668, poi chiamata Alice

Az. Agricola ZANIER MARIAROSA
Fr. Mereto di C. - Via dei Molini, 12
33050 SANTA MARIA LA LONGA (Udine)
Cod. Fisc.: ZNR MRS 59170 L057E
P. IVA: 03026030308
Cell. 398.7834796

scambio

con Tiziana Pers, nata a Palmanova il 11.06.1976 e residente a Trivignano
Udinese in Piazza Municipio 1, Codice Fiscale PRSTZN76H51G284E

la/il suddetta/o coniglia di circa 2anno e 1/2 tatuata con
il n° G 105669, poi chiamata Alice

che era destinata/o all'uccisione per scopi alimentari,

con un **dipinto** di Tiziana Pers, delle misure pari a quelle dello stesso
animale.

Letto, accettato e sottoscritto,

M. Rosa Zanier

Trivignano Udinese, 13 aprile 2021



Tiziana Pers

ALTERNATIVE TEATRALI

Paolo Giorgio¹

Una controcultura si definisce sempre in rapporto a un sistema dominante, attraverso forme di opposizione ideologica o estetica. Nella pratica teatrale contemporanea non è semplice identificare questi movimenti sotterranei, capire se esistano e in che direzione si stiano muovendo. Ancora più difficile è valutare la sostenibilità dei modelli alternativi di produzione e diffusione del fatto teatrale, soprattutto in assenza di un finanziamento pubblico strutturato.

Quello che oggi conosciamo come sistema teatrale italiano nasce da un gesto dal sapore leggermente eversivo, che ricorda l'inizio di un'occupazione illegale. Nel 1947 Giorgio Strehler e Paolo Grassi si ritrovarono davanti alla porta sprangata di un edificio abbandonato, nel centro di una Milano che lentamente cercava di rimettersi in moto dopo la devastazione della guerra. Fu Grassi, con un calcio ben assestato, a forzare l'ingresso del vecchio cinema Broletto, i cui camerini erano stati usati come celle di detenzione e mostravano ancora tracce di sangue sulle pareti. Quella sala sarebbe presto diventata il Piccolo Teatro di Milano: il primo Teatro Stabile italiano nacque quindi dalla riappropriazione di uno spazio

¹ Regista teatrale, drammaturgo e formatore teatrale. I suoi spettacoli sono stati prodotti o ospitati da alcuni dei maggiori Festival (Biennale di Venezia, Mittelfest, Astiteatro, Pergine Festival, Invisible Cities Festival) e Teatri Italiani (Teatro Out Off, Teatro Filodrammatici, Teatro Franco Parenti, Tieffe Teatro, MTM Manifatture Teatrali, Teatro i, Zona k, Teatro Magro, Cubo Teatro e altri). A partire 2007 è docente di recitazione, regia e teatro partecipato presso la Civica Scuola di Arte Drammatica Paolo Grassi. Ha tenuto diversi workshop presso realtà nazionali e internazionali. Dal 2010 è il coordinatore dei progetti internazionali della Civica Scuola di Arte Drammatica Paolo Grassi. Ha pubblicato per i tipi di Postmedia Books "Fuorisena - Teatro indipendente a Milano". Nel 2025 è stato eletto nel board del network E:UTSA (European Union of Theatre Schools and Academies).

da restituire alla cittadinanza, sotto il segno potente del sentimento antifascista. Le idee di Paolo Grassi, figura divenuta archetipo del manager teatrale, sono alla base della concezione del teatro pubblico in Italia. Volendo essere estremamente sintetici, si possono isolare due principi fondamentali. Il primo è quello di un “teatro d’arte per tutti”: l’idea che ogni fascia della cittadinanza, indipendentemente dal contesto socioculturale di provenienza, abbia il diritto di accedere all’agorà e partecipare a un rito collettivo di crescita attraverso la bellezza. Il secondo riguarda la qualità del prodotto artistico, che per essere preservata e costantemente rinnovata non può essere vincolata al botteghino. Da qui la necessità del sostegno pubblico: il teatro, come motore di sviluppo della cittadinanza attiva, deve potersi assumere un rischio culturale, svincolato dalla necessità di fare profitto o di rientrare nei costi.

Molte delle più importanti — e ormai storicizzate — esperienze di controcultura teatrale del secolo scorso sono nate con l’intento di realizzare questi principi, proprio laddove il teatro pubblico tendeva progressivamente a irrigidirsi in modalità di gestione che Peter Brook avrebbe definito “mortalità”. Fu in reazione a un’idea di teatro d’arte inteso unicamente come teatro di regia che le cantine romane furono invase, tra gli anni Sessanta e Settanta, da una sperimentazione formale radicale: da quel fermento emersero giganti della scena come Carmelo Bene e Leo de Berardinis. L’urgenza di usare lo spazio teatrale come luogo di incontro per affrontare dal basso la realtà contingente e le trasformazioni politiche è alla base di molte esperienze di occupazione: la più celebre è forse quella della Palazzina Liberty di Milano da parte del Collettivo teatrale “La Comune”, guidato da Dario Fo e Franca Rame, nel 1974.

La consapevolezza che il teatro non fosse davvero per tutti, ma parlasse a una specifica classe sociale — l’alta borghesia — animò, sempre negli anni Settanta, le molteplici esperienze di decentramento teatrale che si diffusero nei quartieri, in particolare quelli segnati da forti disagi sociali. Fra queste spicca la parabola di Giuliano Scabia, che lavorò con gli adolescenti del Corvetto di Milano creando

azioni sceniche che esplosevano improvvisamente nello spazio pubblico, coinvolgendo i passanti, per poi approdare a Trieste e partecipare attivamente a una delle più importanti rivoluzioni sociali del nostro Paese: il percorso che portò alla legge Basaglia.

La maggior parte di queste esperienze — tanto le più celebri quanto quelle rimaste in ombra — si è sempre mossa al di fuori del sistema dei fondi pubblici, praticando forme di autofinanziamento e ricavando risorse da donazioni o biglietti a prezzo popolare. Il tema della sostenibilità è strettamente connesso alla durata delle esperienze alternative. Se assumiamo che queste pratiche abbiano lo scopo di creare sistemi paralleli a quello ufficiale, capaci di rispondere in modo più puntuale e vitale alle esigenze del pubblico, bisogna riconoscere che, a fronte di molte risposte sul piano artistico e relazionale, non è mai stata trovata una vera soluzione dal punto di vista manageriale. I tentativi di sviluppare strategie di produzione, gestione degli spazi teatrali o circuitazione degli spettacoli al di fuori del circuito dei finanziamenti pubblici hanno avuto, nella maggior parte dei casi, vita breve e non sono riusciti a strutturarsi in un sistema duraturo.

La ragione principale risiede nei costi dell’attività teatrale (basti pensare agli spazi prove, alla creazione di costumi e scenografie, ai trasporti, alla retribuzione degli artisti e delle maestranze tecniche), difficilmente sostenibili con la sola vendita dei biglietti, salvo nei casi di produzioni commerciali destinate a grandi sale. In altri casi, il tentativo di individuare nuove metodologie di gestione e produzione si è scontrato con la rigidità normativa e con una visione politica che ha preferito chiedere l’adeguamento alle regole esistenti, piuttosto che leggere e accogliere le trasformazioni in atto, provando a normarle senza snaturarle.

Questi processi hanno in qualche modo definito un copione che si ripete ogni volta che un’esperienza di controcultura teatrale arriva a conclusione. Da un lato, alcuni artisti fra i molti che le animano fanno una sorta di salto di status e vengono integrati nel sistema più ampio del teatro ufficiale. È andata così, per esempio, per artisti come Carmelo Bene e Berardinis, e molti altri, che dall’auto-

produzione sono passati a un ampio sostegno di denaro pubblico. Dall'altro lato, le pratiche teatrali alternative che via via entrano nell'esperienza del pubblico vengono anch'esse integrate all'interno del sistema ufficiale (non è un caso che le forme di teatro di comunità e partecipato, che hanno costituito il nucleo della ricerca teatrale degli anni 2000, si affaccino ora nei bandi e nelle operazioni del teatro pubblico). La lettura di queste tendenze può essere duplice. Da un lato si può dire che le esperienze sotterranee non sono in grado di creare uno spazio realmente alternativo che possa fare con continuità da incubatore a nuovi processi culturali, e finiscono per essere sempre incluse e normalizzate nella struttura dominante. Dall'altro lato invece, questi movimenti semiclandestini, funzionando come laboratori di ricambio generazionale e di sperimentazione di approcci inediti, riescono nel tempo a filtrare nel sistema teatrale innovandolo, anche se con estrema lentezza e senza scardinare ruoli e funzioni acquisite.

Venendo agli anni recenti, ci sono state almeno due grandi sperimentazioni di nuovi modelli di intervento culturale che hanno fatto intravedere enormi potenzialità e sono andate a spegnersi. La prima è stata l'occupazione del Teatro Valle di Roma, storico edificio che ha ospitato i debutti del "Don Giovanni" di Mozart / Da Ponte e dei "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello. L'occupazione, durata dal 2011 al 2014, si è sviluppata attraverso il lavoro volontario di decine di artisti che hanno tenuto il teatro aperto 24 ore su 24, proponendo un modo inedito e partecipato di vivere la sala, con al centro un'importante riflessione sulla cultura come Bene Comune. Assemblee, incontri e spettacoli hanno tenuto vivo lo spazio, ottenendo una risonanza internazionale, al punto che perfino Peter Brook, forse il più importante regista teatrale del Novecento, ha accettato di intervenire al Valle in sostegno del progetto. Sarebbe stata un'occasione per le istituzioni di riflettere e discutere con gli occupanti un nuovo modello di gestione di un importante teatro cittadino, ma l'esperienza si è chiusa come spesso accade: con uno sgombero e i sigilli apposti all'ingresso. Nel 2012, a un anno dall'inizio dell'esperienza del Valle, a Milano un gruppo di lavoratori dell'arte e

di studenti occupa la Torre Galfa, un grattacielo di 32 piani abbandonato da più di dieci anni, dando vita a dieci giorni di dibattiti, riflessioni, spettacoli. Resta memorabile l'esibizione di un'intera orchestra composta da studenti di conservatorio, improvvisata all'ingresso dell'edificio, nel bel mezzo di una strada di solito invasa dal traffico. Sgomberata la Torre, il gruppo di occupanti si sposta in una palazzina liberty di Viale Molise, dando vita all'esperienza di Macao. Qui gli occupanti si dividono in diverse fazioni e una buona parte abbandona il progetto. Macao si muove per anni su due fronti: da un lato porta avanti la riflessione nata al Valle, cercando di identificare nuove strategie di produzione e partecipazione; dall'altro realizza una fitta attività di organizzazione di serate, un profluvio di musica elettronica e di alcol a basso costo (e al di fuori di ogni onere fiscale) che ne costituisce la principale fonte di introiti. L'attività di somministrazione produce incassi molto alti, tanto da permettere – quando vengono reinvestiti in progetti culturali – di realizzare eventi con budget importanti (come l'ospitalità di una performance della poetessa Mariangela Gualtieri). Viene anche sperimentata la creazione di una apposita criptovaluta per gestire in modo alternativo un volume d'affari importante. In ogni caso, quando nel 2021, prossimo allo sgombero, Macao decide di chiudere, le serate hanno ormai oscurato la riflessione sulla Cultura come Bene Comune, che non sembra più avere cittadinanza nel dibattito pubblico.

Sebbene centri sociali come il Leoncavallo a Milano e l'Angelo Mai a Roma continuino a proporre cultura, cercando un equilibrio economico fra volontariato, incassi di serate ludiche e fondi reinvestiti in attività culturali, il salto di specie sembra comunque inevitabile anche per gli spazi di rappresentazione, pena un finale entropico e spesso poco rumoroso. Un caso emblematico è quello della compagnia Teatro Aperto, fondata nel 1995 dal regista Renzo Martinelli e dall'attrice Federica Fracassi, che ha iniziato il proprio percorso proprio al centro sociale Leoncavallo, sperimentando nuove direzioni sceniche camminando in precario equilibrio sul filo dell'autoproduzione. Per crescere e trovare una

sostenibilità, il gruppo ha deciso di entrare nel circuito dei finanziamenti pubblici, diventando compagnia di produzione, e dal 2004 al 2022 ha gestito Teatro i, sala convenzionata con il comune di Milano, che negli anni è diventata un punto di riferimento per il teatro di ricerca italiano. Anche con il sostegno pubblico, però, la sostenibilità economica di una piccola sala è un risultato difficile da conseguire, e l'esperienza si è chiusa con un laconico e definitivo comunicato stampa di saluto.

Ancora: nel 2018 un gruppo di giovani artisti indipendenti ha occupato e riqualificato un ampio spazio all'interno dell'ex Fabbrica del Vapore di Milano, complesso destinato da anni ad attività teatrali e culturali, che il Comune non è mai riuscito a far funzionare nel modo in cui avrebbe voluto. Le attività proposte dal collettivo occupante, il Tempio del Futuro Perduto, hanno avuto una forte risonanza in città, incontrando il favore di frequentatori sempre più numerosi. Fra minacce di sgombero e dialoghi con le istituzioni, il collettivo ha finito per regolarizzarsi e partecipare al bando di assegnazione degli spazi che occupava, vincendolo. Di nuovo, la lettura di questo processo è duplice, a seconda della prospettiva da cui la si guarda. Da un lato, si può vedere questa istituzionalizzazione come il risultato di un progressivo riconoscimento dell'esistenza di centri culturali ibridi, che gruppi di giovani gestiscono al di fuori del sistema dei finanziamenti pubblici, restituendo alla città spazi in disuso. Dall'altro, la necessità di conformarsi a norme preesistenti, non pensate appositamente per sostenere queste realtà specifiche, può portare nel tempo a snaturarne la poetica di base, costringendole a potenziare le attività di intrattenimento rispetto a quelle culturali, inseguendo la necessità di sostenere costi in crescita.

In questo panorama, in cui chi cerca di aprire nuovi sentieri viene portato a immergersi nuovamente sulle strade battute, ci si può chiedere se ci siano terreni da coltivare in modo nuovo. Per farsi questa domanda, è prima necessario andare a vedere che ne è stato dei principi fondanti di Paolo Grassi e in che direzione si sta muovendo oggi il sistema teatrale. È noto che i fondi pubblici per il teatro sono

distribuiti all'interno di quello che era il FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) e che oggi è diventato il FNSV (Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo). Da anni tutto il comparto è in attesa di una legge che definisca una volta per tutte le linee generali del ministero e i criteri di assegnazione, che sono stati via via stabiliti anno dopo anno da una circolare, e più di recente di tre anni in tre anni. Il cosiddetto Codice dello Spettacolo è forse in dirittura d'arrivo, ma per quello che è emerso finora non incontra il favore delle categorie di settore.

È noto che i fondi a disposizione per lo Spettacolo dal Vivo sono in diminuzione costante da diverso tempo. La tendenza degli ultimi governi (sia di destra che di sinistra) è stata quella di favorire il più possibile la fusione fra realtà di minore dimensione e fatturato, premiando gli enti più strutturati. Progressivamente i piccoli teatri sono entrati in difficoltà, in un quadro di sempre maggior squilibrio fra le valutazioni di qualità della proposta artistica e le valutazioni quantitative (giornate di spettacolo, numero di produzioni, presenze in sala). L'ultimo bando per i finanziamenti ministeriali (triennio 2025-2027) va ancora di più in questa direzione, aumentando la premialità per le strutture che incassano di più (il che sembra un invito ad aumentare i già costosi biglietti), scoraggiando peraltro le ibridazioni fra diversi formati e linguaggi. Si profila quindi un sistema teatrale che esclude principalmente i giovani artisti, che difficilmente possono accedere a finanziamenti che richiedono bilanci sempre più importanti, e quelle formazioni teatrali che cercano di muoversi al di fuori del sistema e di fatto non trovano modo di distribuire o far vedere i lavori che producono, che spesso si consumano in una manciata di repliche. Le fondazioni bancarie (come Fondazione Cariplo in Lombardia o Fondazione Compagnia di San Paolo in Piemonte) hanno spesso supplito alle carenze dell'erogazione pubblica, finanziando artisti e compagnie al di fuori dei decreti ministeriali; anche questo canale si sta però sempre più indirizzando verso altri obiettivi, in particolare verso la rigenerazione urbana e il sostegno alla creazione di spazi ibridi. Spesso l'unica strada per accedere a qualche possibilità di finanziamento sono bandi generici (che propongono, in

caso di vincita, cifre con cui gli artisti non riescono nemmeno a pagarsi le spese vive) o residenze artistiche (che in Italia spesso offrono condizioni economiche che si potrebbero definire misere).

In questo contesto, la controcultura teatrale è soprattutto il lavoro quotidiano di piccoli gruppi che si muovono al di fuori degli spazi ufficiali creando in primo luogo uno spazio d'incontro fra le persone attraverso la pratica teatrale. Un buon esempio di questi movimenti sotterranei è lo sviluppo del Dopolavoro Stadera, un gruppo teatrale nato da un laboratorio aperto e a costo popolare, organizzato ancora una volta in un centro sociale, lo ZAM, situato nella periferia sud di Milano. Fondato da Vlad Scolari e oggi condotto dall'attore Luigi Vittoria, il collettivo mescola attori professionisti e semplici cittadini. Durante l'epidemia di COVID-19 ha inventato un sistema di incursioni teatrali che venivano realizzate nei cortili delle case popolari durante le distribuzioni alimentari di EMERGENCY. I giovani artisti sono andati a cercare un maestro e lo hanno identificato in Mario Gonzalez, storico attore della compagnia di Ariane Mnouchkine, che ha trasferito loro il suo importante lavoro pedagogico sulla maschera e sul clown. Oggi il Dopolavoro Stadera è una comunità teatrale a tutti gli effetti, che tiene laboratori, produce spettacoli e continua a portare avanti il suo lavoro nei quartieri popolari. Attorno a queste attività, si è creata un'economia che è senz'altro piccola, ma funziona. Tutto si basa su donazioni, vendita di merchandising, iscrizioni ai laboratori, piccoli cachet offerti da spazi sperimentali, circoli, ecc. Dentro queste economie di sussistenza, è comunque possibile praticare un teatro che mette al centro del proprio agire l'incontro con la comunità, andando a cercare un nuovo pubblico là dove la scena istituzionale non è mai riuscita a penetrare.

C'è poi un discorso più ampio da affrontare, che ha a che fare con la politica. In un tempo in cui le rivoluzioni dell'Intelligenza Artificiale sembrano prossime a scardinare forse in modo irreversibile i pilastri del lavoro intellettuale e dei mestieri creativi, il teatro sembra mantenere un suo primato, senza dubbio di nic-

chia, però inscalfibile, fondato sulla caratteristica che più lo definisce: la presenza condivisa dell'artista e dello spettatore nello stesso spazio. Il potere politico sembra disinteressarsi di quel che succede nei teatri nei periodi di crescita e stabilità, mentre comincia a occuparsene con forza nei momenti di crisi. Di recente si è svolto a Vescio, in Svizzera, la riunione annuale di E:UTSA (European Union of Theatre Schools and Academies), un network che riunisce le principali Università di Teatro europee. Dal confronto è emerso come anche i governi delle nazioni tradizionalmente più solide economicamente e attente al comparto culturale (su tutte Francia e Germania) abbiano negli ultimi anni decurtato i fondi a queste strutture. È emerso anche che sono in atto azioni sempre più precise tesi a togliere autonomia didattica alle università, depotenziando il ruolo dei Senati Accademici e la rappresentanza degli studenti.

In quel laboratorio di Democrazia Autoritaria che è l'Ungheria di Orban, nel luglio 2020 il parlamento ha approvato una legge che trasferiva la gestione dell'Università di Teatro e Cinema (SZFE), fondata nel 1865, a una fondazione privata controllata dal governo. Questo ha portato alle dimissioni in blocco del rettore e del Senato Accademico, in segno di protesta. In seguito, si sono dimessi anche la maggior parte dei docenti, che hanno fondato una nuova scuola/centro culturale insieme agli studenti, chiamata Freeszfe. La scuola ha organizzato un "emergency exit project", un programma formativo d'emergenza riconosciuto da università partner in Europa per consentire a studenti e insegnanti di continuare a studiare o insegnare con crediti riconosciuti all'estero, cosa altrimenti impossibile in Ungheria. L'obiettivo è la creazione di un centro artistico autonomo a Budapest, capace di ospitare insegnamento, spettacoli, laboratori e ricerche. Attualmente molti membri lavorano su base volontaria, poiché studenti e insegnanti hanno perso borse di studio, copertura sanitaria e prestiti studenteschi. Freeszfe è un autentico laboratorio di controcultura teatrale, fortemente radicato nel proprio paese, ma ricco di connessioni con altre realtà europee. La minaccia più importante per la sua sopravvivenza è, come sempre, la sostenibilità delle sue

attività, che a questo punto può basarsi quasi esclusivamente sulle iscrizioni degli allievi ai laboratori proposti.

Senza dubbio il caso ungherese è estremo e drammatico, ma una cosa che ci stanno insegnando questi anni è che la situazione politica cambia velocemente, e non ci vuole molto tempo per trovarsi a fronteggiare problematiche fino a qualche anno fa impensabili. Il teatro resta un motore fondamentale di cittadinanza attiva, e forse anche per questo il sistema ufficiale si muove sempre più in direzione di una istituzionalizzazione anestetica.

Le enormi proteste popolari che dalla fine del 2024 infiammano le strade di Belgrado, per combattere la corruzione ovunque diffusa nel paese, e di cui non si è quasi mai parlato su nessun giornale italiano, sono cominciate proprio dal teatro, con il blocco della Facoltà di Arte Drammatica del 22 novembre.

Nessuna previsione è in alcun modo attendibile, ma non è impossibile, anche osservando diversi segnali nel modo di operare dei giovani artisti, che certe istanze arrivino a essere sentite più profondamente anche in Italia, e che il teatro possa tornare a essere un incubatore sperimentale di strategie di incontro, soprattutto al di fuori di un circuito ufficiale sempre più respingente. Senza dubbio, al di là delle istanze politiche ed estetiche, questo potrà avvenire solo portando avanti una riflessione su un'economia teatrale alternativa al finanziamento pubblico che possa davvero funzionare – e magari fornire nuovi modelli per scardinare un sistema che ha dimostrato in più occasioni di non funzionare adeguatamente.



COME LA LOTTA DI CLASSE PUÒ (ANCORA) SALVARE LA PRODUZIONE ARTISTICA

Francesca Disconzi¹

La creazione artistica non può essere considerata un atto neutro, poiché riflette inevitabilmente le strutture sociali e le ideologie che la attraversano. Non sorprende si dia per inconfutabile l'assunto secondo cui "tutta l'arte è politica", ma se si accetta questo presupposto, è allora necessario interrogarsi più a fondo sul rapporto che intercorre tra produzione artistica e potere, ponendo in discussione le condizioni materiali e ideologiche che nutrono il sistema economico e culturale in cui la produzione artistica si sviluppa.

In questo scenario, un'indagine sociologica dell'arte potrebbe addirittura tentare di attribuire a quest'ultima un ruolo chiave nei processi di partecipazione e trasformazione sociale o, ancora, evidenziare il suo ruolo all'interno dei conflitti che attraversano la società. Tuttavia, i miei ragionamenti non vogliono concentrarsi su questo ampio aspetto del discorso, bensì essere circoscritti a una lente attra-

¹ Laureata in didattica dell'arte e in economia politica. Nel 2020 co-fonda il centro sperimentale e spazio espositivo Osservatorio Futura occupandosi di critica e curatela, prestando un'attenzione privilegiata ai centri artistici indipendenti e a tematiche politiche come la condizione della working class.

verso cui si può leggere la Storia dell'arte e la produzione artistica contemporanea: quella della coscienza e lotta di classe, grandi assenti dal dibattito culturale odierno.

Nel corso della storia, diversi artisti attivi nel panorama nazionale – tanto singolarmente, quanto organizzati in forma collettiva – hanno affrontato questo tema da posizioni libertarie, comuniste o anarchiche; dobbiamo ad ogni modo ammettere che spesso si trattava di esperienze sviluppate in un contesto storico profondamente diverso, segnato da una netta polarizzazione ideologica e da una maggiore rappresentanza politica della working class. Ad ogni modo, vi era l'intento comune – a volte didascalico, a volte poetico – di produrre opere o mettere in campo azioni auspicando un cambiamento radicale che passasse prima di tutto dal sovvertimento del potere dato e, conseguentemente, del sistema culturale elitario che lo rifletteva.

Nel (ri)pensare il rapporto che intercorre tra arte e lotta di classe oggi, ho trovato illuminante il saggio di Nicos Hadjinicolaou, Storia dell'arte e lotta delle classi (Editori Riuniti, 1975) la cui ossatura teorica è data dall'assunto che la storia dell'arte dovrebbe essere intesa come "una storia particolare all'interno della storia generale delle lotte di classe".

Pur riconoscendo la fondamentale autonomia all'arte, Hadjinicolaou denuncia come questa disciplina sia stata per secoli concepita come prerogativa e riflesso di una visione borghese del mondo: una narrazione che di fatto privilegia la figura dell'artista – individuo creatore che nella visione illuminista si sostituisce a Dio – o le specificità geografiche, cancellando inesorabilmente dal discorso la divisione della società in classi e le tensioni ideologiche che ne derivano.

In risposta a ciò, l'autore propone piuttosto una metodologia fondata sulla nozione di "ideologia dell'immagine", presa in prestito dalla definizione di "stile" che Frederick Antal dà nei suoi testi. Egli definisce questa come la "combinazione specifica di elementi formali e tematici dell'immagine che costituisce una delle forme particolari dell'ideologia globale di una classe dominante", mettendoci al

contempo in guardia di come la produzione artistica rischi di essere unicamente riflesso dell'ideologia dominante.

Non si tratta, tuttavia, solo di un approccio marxista attraverso cui leggere la Storia dell'arte, ma piuttosto di un processo di svelamento delle dinamiche di potere che attraversano e legittimano la produzione artistica contemporanea.

Il testo di Hadjinicolaou prende forma in un'altra epoca, ma ci lascia indubbiamente un'eredità. In un contemporaneo in cui la lotta di classe è largamente assente dalla sfera pubblica e sembra non essere annoverata tra gli interessi intellettuali, la domanda da porsi non è tanto "esistono progettualità artistiche che possano riflettere gli ideali della lotta di classe?" ma piuttosto: "può oggi l'arte coadiuvare processi trasformativi a partire da una rinnovata consapevolezza sui contenuti della lotta di classe?"

Molti obietteranno che si tratti di categorie obsolete, superate; se è vero che l'"orgoglio proletario" ha lasciato spazio alla "vergogna del precariato", è altrettanto fattuale che l'ideologia dominante - con le sue insostenibili asimmetrie - si traduce in un sistema culturale e nella fattispecie artistico chiuso, coercitivo - se non addirittura propagandistico - funzionale al potere e al profitto privato: un meccanismo cannibale, nemico agli artisti stessi. Per citare uno sguardo contemporaneo, Hito Steyerl - nel suo *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (Verso Books, 2017) - lancia un monito preciso: "l'arte contemporanea rischia di essere fumo negli occhi per nascondere un mondo opaco, indecifrabile e ingiusto, una lotta di classe dei ricchi verso i poveri e l'impennata delle disuguaglianze."

È indubbio che solo attraverso una rinnovata presa di coscienza l'arte può prendere reale consapevolezza dei propri modelli produttivi e distributivi, per potersi affrancare da dinamiche classiste ed elitarie. Anche empiricamente, ci possiamo rendere conto che senza coscienza di classe - in grado di minare il potere dalle fondamenta e unire trasversalmente individui contro un nemico comune - la lotta all'ideologia capitalista viene abbandonata in favore di istanze

e battaglie frammentate e circoscritte, spesso delle bolle o dei veri e propri trend topic.

Attenzione, tutto ciò non significa unicamente trasporre contenuti politici all'interno della pratica artistica, ma piuttosto di riappropriarsi della creazione come campo di lotta e di azione concreta, essere cioè capaci di produrre immaginari alternativi e scalfire l'egemonia culturale delle classi dominanti. Tuttavia, se, come scrive Hadjinicolaou, ogni ideologia dominante produce un'ideologia delle immagini dominante, allora diventerà ugualmente vitale immaginare spazi alternativi per la produzione artistica capaci di sottrarsi alla logica della proprietà privata, sempre più indirizzata a legittimare un'estetica e un messaggio conforme ad interessi neoliberali.

Insomma, se la cultura rischia di farsi strumento di propaganda e di guerra ideologica - rischio più che mai visibile a partire dallo svelamento del genocidio del popolo palestinese - è solo attraverso la sovversione delle strutture di potere e dell'immaginario che esse impongono che si può sperare in una nuova progettualità culturale, capace di ridefinire radicalmente anche le forme stesse della creazione.

Potremmo dunque dire che la sfida più urgente per chi opera nel settore artistico e culturale - non solo per gli artisti - sia quella di ricostituire una consapevolezza collettiva che restituisca all'arte la capacità di interrogare criticamente i propri modelli produttivi e distributivi, ma soprattutto che le permetta di liberarsi da un gioco al massacro che presuppone logiche classiste, coercitive e censorie. In quest'ottica diviene quanto mai necessario costruire spazi e reti autonome in cui possano proliferare narrazioni antagoniste e che, contestualmente, possano permettere anche a chi è legato alle catene del bisogno di portare avanti la propria pratica artistica.

In tale scenario, si assiste oggi alla riemersione di collettivi autogestiti, pratiche condivise e progetti transdisciplinari che si sviluppano in contesti non convenzionali: spazi in cui la creazione artistica torna ad essere strumento di trasforma-

zione non solo simbolica, ma concreta. Tali esperienze condividono un indirizzo comune: abbattere le gerarchie e redistribuire risorse per sopravvivere in modo sostenibile e autonomo; ed è evidente di come questo sia un passaggio fondamentale da l'indipendenza della produzione alla totale autonomia e autodeterminazione.

Esistono già diversi esempi paradigmatici (si vedano le piattaforme Arts of the Working Class o Working Class Creatives) che hanno fatto della consapevolezza di classe il loro fondamento operativo, riconoscendo come unica possibilità di produzione artistica, una produzione di classe. Nella maggior parte dei casi si tratta di iniziative che denunciano come la produzione artistica sia spesso soggetta alla dominazione di gerarchie economiche e culturali, riflesso diretto delle condizioni materiali precarie in cui versa la stragrande maggioranza dei lavoratori dell'arte.

Forse il superamento della prospettiva borghese della Storia dell'arte e della creazione artistica contemporanea consiste proprio in questo: riconoscere che la sua produzione non solo è politica, ma riflette un'ideologia, e che ogni spazio culturale può essere campo di conflitto. Se la stessa teoria di Hadjinicolaou non riesce a contemplare pienamente la complessità del sistema artistico attuale, allora tanto più è necessario intendere i nuovi spazi auto-organizzati come alternativa concreta al riconoscimento istituzionale, che troppo spesso si configura come strumento del potere.

Per concludere: l'arte, per tornare ad essere forza viva e trasformativa, deve necessariamente tornare ad essere terreno di lotta di classe.



IL TATUAGGIO ARTISTICO: UN PONTE TRA ARTE, CULTURA E IDENTITÀ

Michele Florit¹

Il tatuaggio è molto più di una semplice decorazione del corpo. È un linguaggio visivo carico di significati, capace di esprimere l'identità, raccontare storie, celebrare momenti e costruire appartenenze.

Il “mercato del tatuaggio” è in continua evoluzione, di pari passo con la diffusione del tatuaggio in ambiti sempre più diffusi della popolazione.

Come in tutte le attività, solamente chi eccelle e si rende riconoscibile, può avere la soddisfazione di sviluppare la propria carriera al riparo dalla concorrenza di altri operatori.

È per questo che il MITA punta a formare l'eccellenza del tatuaggio con l'integrazione di una potente pratica artistica.

Anche la “forza controculturale” del tatuaggio si va stemperando man mano che vengono proposti soggetti sempre più commerciali, “da catalogo” e standard, realizzati in maniera approssimativa da operatori non qualificati.

¹ Dopo gli studi in Economia, lavora per Fincantieri e Danieli come controller e poi come ceo di aziende del gruppo siderurgico. Volendo provare l'esperienza imprenditoriale, fonda un birrifico artigianale (il più grande in Italia, al tempo). Entra poi nel settore Education, creando una scuola privata laica e poi l'Accademia di Belle Arti di Udine (ABAUD), dove ha sede il MITA, il primo corso accademico di tatuaggio in Europa. Va al lavoro in bici e vive a Udine con due figli, una moglie ed un cane.

La potenza del messaggio rimane invece intatta quando il tatuaggio è “a work of art”, realizzato da un artista in esclusiva per il cliente. In tal caso l'opera esprime un sentimento specifico, ed un valore più intenso.

In corrispondenza a ciò anche l'artista ha la possibilità di valorizzare la sua attività (“banalmente”: anche economicamente).

In questo panorama, presso dall'Accademia Tiepolo di Udine (ABAUD) dieci anni fa è nato il MITA (Master Internazionale in Tatuaggio Artistico), che rappresenta un'eccellenza formativa unica nel suo genere. È il primo corso accademico italiano interamente dedicato al tatuaggio artistico, imponendosi come punto di riferimento in ambito europeo per chi desidera coniugare competenza tecnica, ricerca artistica e visione culturale.

Gli ambiti della formazione

Il percorso formativo del MITA si sviluppa su due anni accademici ed è articolato in quattro aree fondamentali:

- Laboratorio di tatuaggio: cuore pulsante del corso, in cui gli studenti sviluppano la propria tecnica e iniziano a definire uno stile personale attraverso la pratica quotidiana e la sperimentazione.
- Formazione organizzativa: fornisce competenze imprenditoriali, amministrative e di marketing fondamentali per avviare e gestire con successo una propria attività nel settore.
- Tirocinio pratico: momento di confronto con la realtà professionale, indispensabile per mettere alla prova le competenze acquisite.
- Area artistica: spazio creativo dedicato al confronto con i linguaggi visivi contemporanei e con le discipline delle arti visive, dalla pittura al disegno, dalla grafica alla composizione.

Uno degli elementi più innovativi del MITA è il piano di studi. Esso è integrato nel percorso accademico di Diploma Accademico di Primo Livello in Pittura e Arti Visive. Questo consente il riconoscimento dei crediti artistici acquisiti nel corso degli studi, per il conseguimento del Diploma triennale in Pittura e Arti Visive.

Il tatuaggio come forma d'arte

Nel contesto del MITA, il tatuaggio viene affrontato non solo come pratica estetica o artigianale, ma come vera e propria disciplina artistica. Ogni opera sulla pelle è frutto di una progettazione visiva consapevole, di una riflessione sul linguaggio e sui codici stilistici, ma anche di una relazione profonda con il corpo e con la storia personale del cliente. Questo approccio porta il tatuatore a porsi come artista, narratore e mediatore culturale.

Una storia millenaria:

il tatuaggio tra ritualità, identità e guerra

La storia del tatuaggio attraversa millenni e culture, configurandosi come una delle più antiche forme di espressione umana. Sin dalle sue origini, il tatuaggio non ha avuto una funzione puramente estetica, ma ha rivestito un ruolo rituale, identitario e spesso bellico. È una pratica che ha lasciato impronte visibili nella pelle dell'umanità intera, dai ghiacciai alpini alle isole del Pacifico, dalle steppe eurasiatiche alle foreste nordiche.

Le prime testimonianze archeologiche risalgono al Neolitico: la mummia di Ötzi, rinvenuta sulle Alpi tra Italia e Austria e risalente a oltre 5.000 anni fa, presenta più di 60 incisioni pigmentate, in corrispondenza di punti del corpo legati al dolore cronico, suggerendo un uso curativo o magico-terapeutico del tatuaggio.

Con l'evoluzione delle società, il tatuaggio si è strutturato come marcatore sociale e simbolico. In molte culture antiche, è stato utilizzato come segno di appartenenza, status, forza e protezione spirituale. Tra le sue molteplici funzioni, quella bellica ha avuto un ruolo cruciale: marchiare i corpi dei guerrieri significava non solo distinguerli in battaglia, ma infondere coraggio, intimidire i nemici, invocare protezione soprannaturale e tramandare gesta eroiche.

I Celti, i Germani e le popolazioni del Nord

Già gli antichi Romani avevano notato con meraviglia e timore le decorazioni corporali dei Celti, dei Britanni e dei Germani, popoli che abitavano le regioni settentrionali dell'Europa. Plinio il Vecchio e Tacito descrivono queste popola-

zioni come tuate, con segni distintivi che coprivano braccia, volti e toraci. I Pitti della Scozia, ad esempio, erano noti per i loro tatuaggi blu o verdi ottenuti dalla pianta dell'isatis (una forma di guado). Le loro decorazioni corporee avevano valenze magico-protettive e fungevano da segnali d'intimidazione in battaglia. Anche i Germani utilizzavano il tatuaggio per rafforzare l'identità del guerriero, celebrarne il coraggio e fissare nella carne i vincoli di appartenenza tribale. I Romani, che spesso si confrontarono militarmente con queste popolazioni, registrarono con interesse – e spesso con repulsione – l'uso del tatuaggio come simbolo di alterità e di “barbarie”, contribuendo a codificare un'immagine ambivalente del tatuaggio nel mondo latino: da un lato lo ammiravano per la sua forza simbolica, dall'altro lo associavano alla marginalità, ai nemici, agli schiavi.

Polinesia e tatuaggio rituale

In un contesto molto diverso, nelle isole della Polinesia, il tatuaggio (tatau) era parte integrante della cultura guerriera. I giovani venivano sottoposti a lunghi rituali di tatuaggio per segnare il passaggio all'età adulta e prepararsi alla vita come combattenti. I disegni – che coprivano gran parte del corpo, dal viso ai piedi – erano carichi di simbolismi legati alla forza, al coraggio e agli antenati. Ogni elemento raccontava la genealogia e i successi del guerriero.

Il processo, lungo e doloroso, era anche una prova di resistenza fisica e spirituale, durante la quale il corpo veniva trasformato in un'armatura visiva. Il tatuaggio, in questi contesti, era anche un linguaggio non verbale capace di raccontare l'intera esistenza del portatore.

Il tatuaggio tra i popoli asiatici e l'Estremo Oriente

In **Giappone**, il tatuaggio ha conosciuto una storia complessa. Le prime attestazioni risalgono all'era preistorica J mon (10.000-300 a.C.), ma è nel periodo Edo (1603-1868) che l'irezumi si sviluppa come forma artistica raffinata. Anche qui il tatuaggio veniva adottato da gruppi sociali marginali o da guerrieri, come segno di resistenza, fedeltà o punizione. Le grandi composizioni a tema mitologico, floreale o animale si diffondevano come veri e propri racconti epici sulla pelle.

In Cina e in Thailandia, invece, i tatuaggi (sak yant) avevano forte connotazione religiosa e protettiva, spesso realizzati da monaci buddisti per imprimere sulla pelle mantra e simboli di difesa spirituale, particolarmente amati dai soldati.

Le Americhe e l'Africa

Nel continente americano, le popolazioni precolombiane (come i Maya e gli Inca) utilizzavano il tatuaggio come elemento cerimoniale e guerriero. In molte tribù, il tatuaggio sanciva l'entrata nella casta dei combattenti, oppure celebrava le vittorie sul campo. Nell'Africa subsahariana, il tatuaggio conviveva spesso con la **scarificazione**, una pratica dolorosa che associava bellezza e forza d'animo: solo chi sopportava il dolore poteva entrare nella comunità adulta o guerriera.

Il Medioevo e la stigmatizzazione del tatuaggio

Con l'avvento del cristianesimo e del suo dominio culturale in Europa, il tatuaggio subì una progressiva demonizzazione. Associato a paganesimo, tribalismo o devianza, fu proibito in molte regioni e relegato ai margini della società: appannaggio di prigionieri, schiavi, eretici o mercenari. Solo in rari casi – come nei pellegrinaggi in Terra Santa – venne recuperato in forma religiosa per marcare l'avvenuta devozione.

Rinascita moderna

A partire dal XVIII secolo, il tatuaggio fu riscoperto dagli esploratori europei – come James Cook – che entrarono in contatto con le popolazioni oceaniche. Tornati in patria, marinai e soldati iniziarono a tatuarsi come segno d'identità e appartenenza. Il tatuaggio tornò ad assumere valenze **militari**, diventando comune tra i soldati di marina, i legionari, i prigionieri di guerra. Nella prima e seconda guerra mondiale, molti soldati europei si tatuavano simboli di fortuna, nomi di familiari o icone religiose per protezione spirituale.

Questa nuova diffusione del tatuaggio nel contesto bellico e militare ha contribuito a riabilitare la sua funzione eroica, restituendogli un'aura di coraggio, memoria e cameratismo che avrebbe influenzato il tatuaggio contemporaneo.

Gli stili del tatuaggio contemporaneo

Il tatuaggio artistico contemporaneo si nutre di una pluralità di stili e linguaggi,

spesso contaminati tra loro. Alcuni dei principali sono:

- **Realistico**: riproduce fedelmente soggetti fotografici, come ritratti, animali, oggetti, con una resa tridimensionale e dettagliata.
- **Tradizionale (Old School)**: caratterizzato da linee spesse, colori saturi e soggetti iconici come ancore, rose e cuori, con radici nella cultura marinaresca americana.
- **New School**: evoluzione dell'Old School, con soggetti più ironici, colori accesi e linee espressive.
- **Blackwork**: uso intensivo del nero, spesso con motivi geometrici, tribalismi o pattern astratti.
- **Dotwork**: tecnica puntinata che crea effetti di chiaroscuro attraverso la densità dei punti.
- **Orientale**: ispirato alla tradizione giapponese, con grandi composizioni narrative ricche di simboli (draghi, carpe koi, fiori di ciliegio).
- **Acquerello (Watercolor)**: effetti pittorici e sfumature simili alla pittura ad acquerello.
- **Minimalista**: linee sottili, soggetti simbolici e spesso monocromatici, adatti a racconti intimi e personali.

Il MITA dedica ampio spazio all'analisi e alla sperimentazione di questi linguaggi, permettendo agli studenti di costruire un proprio vocabolario visivo consapevole.

Il tatuaggio come codice antropologico:

identità, memoria e incarnazione del simbolo

Il tatuaggio, nella sua essenza più profonda, è un **atto antropologico radicale**: un gesto che imprime nel corpo un segno, una traccia indelebile, un simbolo. Non si tratta solo di ornamento, ma di una scrittura che attraversa la pelle per raccontare qualcosa che non può essere detto solo a parole. Ogni tatuaggio è un piccolo rito, una soglia oltre la quale l'identità si consolida, si manifesta o si trasforma.

In tutte le culture del mondo, antiche e moderne, il tatuaggio è stato – e continua ad essere – un linguaggio visivo di appartenenza, trasformazione, memoria e potere. La pelle, confine poroso tra il sé e il mondo, viene trasformata in una superficie narrativa, in un archivio simbolico. L'atto del tatuarsi è quindi un fenomeno culturale e sociale, ma anche un'esperienza intima, che coinvolge la percezione del proprio corpo, del tempo e della relazione con gli altri.

Un segno di passaggio

In molte società tradizionali, il tatuaggio è parte di **riti di passaggio**. È il simbolo tangibile dell'attraversamento da uno stato all'altro: dall'infanzia all'età adulta, dalla vita solitaria alla comunità, dal profano al sacro. Tatuarsi significa "essere entrati in una nuova fase", accettare una trasformazione e darle forma visibile. Il dolore fisico che accompagna il tatuaggio assume, in questo senso, un valore **iniziatico**: per diventare "altro da sé", bisogna attraversare un limite, fisico ed emotivo.

Il corpo come documento identitario

Il corpo, per molte culture, è il primo documento di identità. Prima della scrittura, della carta, della cittadinanza, era il corpo a raccontare chi siamo: da dove veniamo, cosa abbiamo vissuto, a chi apparteniamo. Il tatuaggio ha rappresentato, nei secoli, uno degli strumenti principali per affermare questa identità. Poteva indicare l'etnia, la tribù, la religione, la casta, ma anche il mestiere, i meriti di guerra o la devozione spirituale.

Nel mondo contemporaneo, questa funzione identitaria si è evoluta, ma resta centrale. In un contesto globalizzato, dove le appartenenze sono fluide e mutevoli, il tatuaggio diventa uno specchio del sé: racconta le nostre scelte, i nostri valori, le nostre perdite e conquiste. È un modo per riappropriarci del corpo e, allo stesso tempo, per metterlo in relazione con il mondo.

La pelle come luogo di memoria

Il tatuaggio è anche un atto di memoria incarnata. Le persone si tatuano per ricordare: un amore perduto, una nascita, un cambiamento, una sfida superata, un

trauma elaborato. Ogni segno sulla pelle è un punto di ancoraggio esistenziale. Il corpo diventa un diario permanente, in cui ogni immagine, parola o simbolo è una pagina.

A differenza della memoria mentale, soggetta all'oblio, la memoria tatuata resiste, si fa carne, accompagna nel tempo. Tatuarsi è un modo per dire: "questo evento, questa persona, questo dolore o questa gioia sono parte di me, e lo saranno per sempre". In questo senso, il tatuaggio è una forma di eternizzazione dell'esperienza.

Perché incidere il proprio corpo?

Tatuarsi significa **scavare un significato nel corpo**, letteralmente. È un gesto che va contro l'effimero, contro la logica del consumo e dell'apparenza. È un atto di coraggio e di consapevolezza, perché implica una scelta irreversibile: rendere visibile ciò che, normalmente, resta nascosto. Ma perché l'essere umano sente questo bisogno?

1. Per affermare il controllo sul proprio corpo – In una società che impone modelli e standard, il tatuaggio è un gesto di appropriazione: "questo corpo è mio, lo modifico come voglio". È una forma di libertà estetica e politica.
2. Per dare forma al dolore – Molti si tatuano dopo un lutto, una malattia, un evento traumatico. Incidere un simbolo sulla pelle è un modo per esternalizzare il dolore, per trasformarlo in bellezza, per guarire attraverso l'arte.
3. Per dire chi siamo – Il tatuaggio è una dichiarazione: non sempre per gli altri, spesso per se stessi. È una firma, una preghiera, un amuleto. È il desiderio di scrivere la propria storia con l'inchiostro del vissuto.
4. Per lasciare un segno – In un mondo che cambia rapidamente, dove tutto è instabile, il tatuaggio è una forma di permanenza. Il segno inciso nella carne resiste al tempo, come prova tangibile del nostro passaggio.

Il tatuaggio come spazio relazionale

Infine, è importante sottolineare la dimensione relazionale del tatuaggio. Il tatuatore non è solo un esecutore, ma spesso un testimone e un mediatore. Tra chi

tatua e chi si fa tatuare si instaura un legame intimo, fondato sulla fiducia e sul racconto. Il tatuaggio è un dialogo, un rito a due. L'artista ascolta, interpreta, accompagna. Ed è anche per questo che il tatuaggio non è mai solo un disegno: è **un evento umano**, un frammento di relazione inciso sulla pelle.

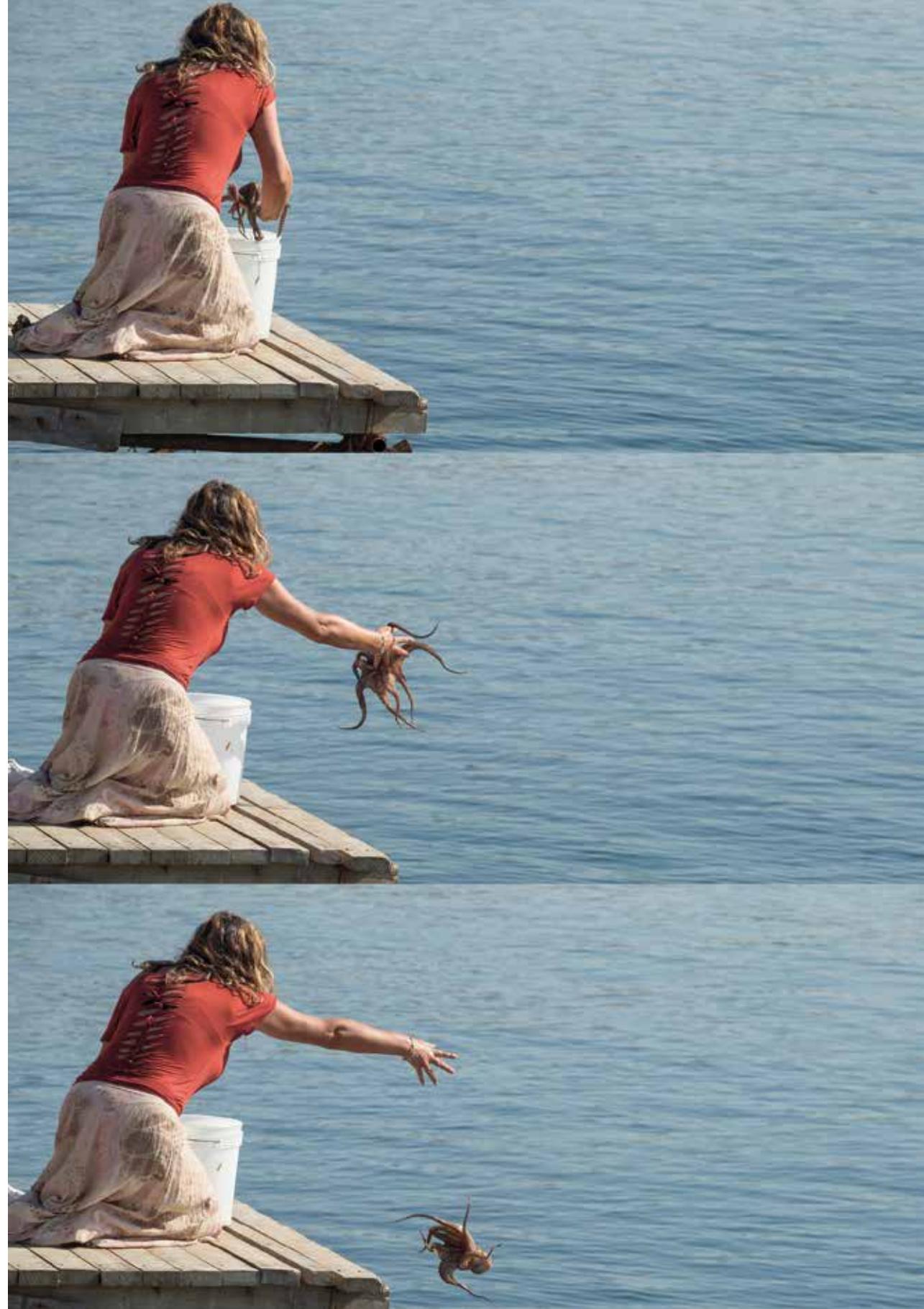
Aspetti psicologici del tatuaggio

Anche la psicologia ha dedicato crescente attenzione al fenomeno del tatuaggio. Studi recenti dimostrano che tatuarsi può avere effetti positivi sull'autostima, sulla percezione del corpo e sulla gestione delle emozioni. Il tatuaggio diventa una forma di rielaborazione di eventi traumatici, un simbolo di rinascita o di riconciliazione con la propria immagine.

Per alcuni, tatuarsi rappresenta un atto di controllo sul corpo, una modalità per riaffermare la propria agency, soprattutto in seguito a esperienze di malattia, lutto o transizioni difficili. Per altri, è un gioco identitario, una modalità per rappresentare appartenenze o distanze simboliche (es. ribellione, spiritualità, amore, fede, arte). Il tatuatore, in questo senso, assume un ruolo delicato: è testimone e co-autore di un processo trasformativo che coinvolge profondamente la psiche del cliente.

Un laboratorio per il futuro

Nel corso dei suoi dieci anni di attività, il MITA ha formato generazioni di tatuatori-artisti, contribuendo a elevare il tatuaggio a linguaggio artistico riconosciuto. Grazie all'integrazione con l'Accademia Tiepolo e al legame con il tessuto culturale locale e internazionale, MITA non è soltanto una scuola tecnica, ma un vero e proprio laboratorio di idee, dove arte, cultura, antropologia e impresa si intrecciano. Il futuro del tatuaggio passa anche da qui: dalla capacità di formare professionisti consapevoli, dotati non solo di abilità tecniche, ma anche di strumenti culturali, estetici e relazionali per affrontare con sensibilità e creatività le sfide di un'arte in continua evoluzione.



BELLO FIGO E VILLABANKS: LA TRAP COME ATTO SOCIALE

Vieri Igor Traxler¹, Pierluigi Lodi Rizzini²

Ogni gesto di rottura può apparire come puro dissenso o come nascita di nuovi codici: il confine è sottile, spesso impercettibile.

D'altra parte, i modelli culturali dominanti sono tali proprio perché accettati e condivisi dalla stragrande maggioranza di una collettività. Essa si identifica in loro, spesso in maniera passiva, ma c'è qualche voce che si discosta dal coro.

In tale panorama si inserisce la dinamica della controcultura, quale insieme di modelli culturali e comportamentali che si contrappongono radicalmente a quelli dominanti in una società, in un dato momento.

¹ Classe 2000, cresciuto tra Milano, Parigi, New York, Firenze e Palma de Mallorca, il giovane Villabanks ha iniziato a dedicarsi completamente al rap all'età di 15 anni. Dopo una serie di mixtape autoprodotti e diversi singoli pubblicati sui canali di streaming e digital store, nel 2019 pubblica "Non lo so", il suo primo album ufficiale. Interamente autoprodotta, la traccia supera presto i 7 milioni di streaming su Spotify, diventando uno dei brani più presenti sulla piattaforma Tik Tok. Il primo gennaio 2020 pubblica "Quanto Manca", secondo disco ufficiale: unico featuring nelle 10 tracce è Bello Figo. Ad aprile di quello stesso anno firma un contratto discografico con Universal Music Italy. Dal 2020 ad oggi fa uscire 8 nuovi progetti - l'ultimo in distribuzione da Sony - accumulando 23 certificazioni di cui 13 platini. Iniziative come quelle del Sex Festival o i Talk nelle scuole e nelle piazze (questi ultimi in collaborazione con Livio Ricciardi) denotano la volontà di farsi portavoce di un sentimento generazionale e di sensibilizzare il pubblico su determinate tematiche quale la sessualità e l'affettività.

² Classe 1992, di Parma, esercita come Avvocato nel campo della proprietà intellettuale, con un focus particolare nel mondo musicale. È procuratore e consulente di diversi artisti della scena urban, oltre che di etichette discografiche ed agenzie di booking. Autore di numerosi brani.

Ed è proprio il concetto della radicale contrapposizione di modelli che oggi ha senso analizzare nel suo contrasto con una, o più, posizioni dominanti, con un case study tratto dal mondo musicale contemporaneo.

Tra le figure di spicco nel panorama artistico odierno, emergono due artisti che si muovono all'interno di un genere nato proprio, per definizione, come filone di rottura: la trap, sottogenere musicale dell'hip hop, che vede i suoi albori nel sud degli Stati Uniti alla fine degli anni Novanta, per poi fiorire in gran parte del mondo nell'ultimo decennio.

Bello Figo e VillaBanks, pur molto diversi tra loro per estetica e linguaggio, rappresentano due traiettorie espressive di tale genere e della controcultura musicale contemporanea. Entrambi hanno fatto della propria identità artistica un atto politico, ridefinendo i confini tra provocazione e legittimazione.

Analizzarli significa esplorare due livelli sovrapposti di controcultura: la scelta di vita e la scelta artistica. Entrambe rischiose, entrambe cariche di un'etica che non si lascia piegare.

Veri artisti, che hanno rifiutato di adattarsi ai modelli prestabiliti, tracciando un percorso tutto loro rendendolo percorribile e ridefinendo le regole del gioco.

Per uno, usare l'ironia su immigrazione, razzismo e privilegio bianco ha significato mettere in crisi l'ipocrisia della società italiana; per l'altro, la sessualità esplicita è stato un terreno di liberazione e disinnescamento per il dialogo su tabù generazionali e costruzioni tradizionali dell'identità maschile.

Bello Figo è un artista, performer e creator ghanese, cresciuto a Parma. È diventato noto al grande pubblico per il suo stile unico ed inconfondibile, che comprende l'utilizzo del sarcasmo in chiave provocatoria per affrontare temi sociali contemporanei, anche molto sensibili.

VillaBanks è un cantautore italiano, cresciuto tra Francia, Italia, Spagna e America. La sua formazione internazionale e la sua capacità di passare fluidamente tra lingue, contesti e stili musicali lo rendono uno dei volti più singolari e riconoscibili della trap italiana contemporanea. La sessualità è uno dei temi centrali della

sua produzione, al punto da diventare cifra stilistica e strumento di rottura dei codici tradizionali del rap italiano.

Ma veniamo ai fatti.

Il modo per essere contro culturale e avere un successo commerciale di massa è dire e fare cose radicali in una forma conservatrice ha detto Andy Warhol. Questa è la prima forma di controcultura: vivere secondo un'etica autonoma, indipendentemente dai costi. È il gesto che, nei tardi anni '70, fece del punk un urlo collettivo. Malcolm McLaren e i Sex Pistols non volevano "piacere": volevano disturbare, infastidire, smascherare. Ma anche lì, la scintilla anti-sistema fu presto confezionata in prodotti da vendere nei centri commerciali. La musica come espressione totale dell'identità: VillaBanks non rinuncia al linguaggio esplicito, al sesso, al narcisismo e alla vulnerabilità: non come provocazione, ma come verità. Bello Figo usa la trap per fare satira sociale e politica, diventando un caso mediatico nel momento in cui tutto ciò che rappresenta è diventato inaccettabile per le istituzioni, ma irresistibile per i giovani. In entrambi i casi, c'è un filo rosso con altri momenti storici: dai Beatniks americani al rap hardcore degli anni '90, la scelta artistica diventa atto politico, e proprio per questo viene prima demonizzata, poi sedotta dal mercato.

Diversi brani di Bello Figo, primo tra tutti *Non pago affitto*, sono stati oggetto di forti polemiche, generando dibattiti pubblici, interventi politici e prese di posizione dell'opinione pubblica, sino a sfociare in (mai giustificabili) minacce e nella cancellazione di diversi suoi concerti per motivi di ordine pubblico.

Grazie a questa controversia, Bello Figo ha attirato l'attenzione dei media e delle nuove generazioni, diventando una vera e propria icona della dissacrazione e della provocazione musicale. Nel 2016, *Rolling Stone* lo ha definito *l'artista più politicizzato d'Italia*, sottolineando come il suo approccio apparentemente *naïf* contenga invece una critica feroce e diretta ai discorsi di potere e alle retoriche istituzionali.

Sulla scia di tale controverso percorso, senza mai rinunciare alla sua essenza, nel

2023 ha firmato un (solo pochi anni prima fantascientifico) contratto discografico con Warner Music Italy, portando il suo stile e la sua poetica dissacrante anche nel mercato discografico mainstream. La sua figura è oggi al centro di riflessioni su satira, migrazione e rappresentazione culturale nelle nuove generazioni, oggetto di studio e di continua analisi.

VillaBanks, che inizia a far uscire canzoni all'età di 15 anni, nel 2019 pubblica il suo primo progetto *Non lo so*, autoprodotta e pubblicata su tutte le piattaforme in una situazione di totale indipendenza. Il disco conquista l'attenzione della scena underground e, ottiene anche un disco d'oro. Con brani come *Caribe*, *VDT*, *Mentiroso* e *Liquor*, mescola narrazione sessuale, estetica narcisa, fragilità emotiva e linguaggio esplicito, proponendo un immaginario che spesso divide, ma non lascia indifferenti. Firma con Virgin Records e pubblica progetti con *El puto mundo*, *Filtri+Nudo* e *Sex Festival*, ottenendo grande successo, svariate certificazioni e inserimenti regolari nelle playlist editoriali di Spotify.

La sua figura si colloca in quell'area fluida dove la controcultura incontra la cultura di massa, rendendolo un simbolo contemporaneo del modo in cui la musica può ancora disturbare, smontare aspettative e proporre nuovi modi di essere, talvolta, fastidiosi.

Nel momento in cui la società decide di premiare ciò che inizialmente ha rifiutato, nasce una domanda: la controcultura ha vinto, o è stata inglobata?

Due episodi apparentemente marginali hanno dimostrato con forza quanto la controcultura, soprattutto quella veicolata attraverso la musica, possa sedimentarsi nel linguaggio quotidiano, fino a trasformarsi in comportamento collettivo. Il primo, molto recente, riguarda Bello Figo e il suo brano *Referendum Costituzionale*, uscito nel 2016 come parodia esplicita del linguaggio politico italiano. A ridosso dell'ultimo voto referendario, quel suono è tornato virale su TikTok: centinaia di utenti, soprattutto giovanissimi, lo hanno utilizzato per spingere gli altri ad andare a votare. Un pezzo nato per disturbare e ironizzare è diventato un mezzo per attivare, partecipare, scegliere.

Non è più solo una canzone: è diventato un simbolo generazionale.

Il secondo episodio coinvolge VillaBanks. Anche qui è TikTok il catalizzatore: un trend diffuso mostrava adolescenti far ascoltare il suo brano *il DOC 3* ai propri genitori in macchina, riprendendone le reazioni tra l'imbarazzo, lo sconcerto e la risata. Il brano, carico di linguaggio esplicito e narrazione sessuale diretta, mette a nudo il cortocircuito culturale tra generazioni, evidenziando come ciò che prima era marginale o inaccettabile diventa parte della normalità quotidiana.

Questi episodi confermano che la controcultura non solo si infiltra nel mainstream, ma diventa codice comune, specialmente per chi cerca uno spazio di rappresentazione.

Bello Figo, in particolare, si è trasformato per molti giovani, italiani ma soprattutto stranieri, in un punto di riferimento. Il suo impatto va oltre il personaggio: è una dimostrazione concreta di come la sua voce, a tratti ironica e scherzosa, possa diventare voce guida.

Bello Figo con le celebri discussioni in TV, VillaBanks nei dischi d'oro e nelle playlist di Spotify: qui si manifesta il paradosso contemporaneo. Controcultura e industria non sono più poli opposti, ma spesso sovrapposti. La provocazione si trasforma in prodotto quando il disallineamento diventa tendenza.

Questa è la dinamica dello shock estetico normalizzato, un meccanismo descritto già da McLaren nel punk e da Andy Warhol prima ancora: "Dire cose radicali in forma conservatrice è controcultura."

Villabanks e Bello Figo mettono in chiaro un punto: il successo non ha valore se non è alle loro condizioni. La controcultura, per esistere, ha bisogno di un'etica: un modo proprio di stare al mondo che non si lascia definire da premi, classifiche o algoritmi. In questo senso, il vero gesto sovversivo non è l'apparizione in TV, ma restare fedeli alla propria visione anche quando il riflettore è puntato. E spesso i primi a capire tutto questo sono i più giovani, come in ogni rivoluzione culturale: sono loro a captare e adattare il cambiamento, per poi proiettarlo nel tempo. La controcultura non muore quando viene assorbita. Si trasforma, si na-

sconde, muta codice. Come un virus, penetra nei sistemi per modificarli da dentro.

Villabanks e Bello Figo sono parte di questa mutazione: artisti che non lottano contro il sistema, ma lo sovrascrivono con un'altra grammatica. E in questo, restano controcultura anche da protagonisti del mercato³.

³ L'articolo è stato scritto con la collaborazione di Giacomo Bianchi.

Le fonti consultate sono:

- "Controcultura e rivoluzione sessuale" – Clionet
- "La controcultura nella musica trap" – Tesi di laurea, Università di Padova
- "La controcultura nella musica contemporanea" – Università di Torino
- "Controcultura e musica trap" – Google Books
- "Punk Politics: Fighting The Power, From Sex Pistols To Anti-Flag" – uDiscover Music

I RITUALI DI RESISTENZA SONO CULTURA

Beatrice Carrara¹

Parlare di subculture e controculture è sempre un po' rischioso. Le categorie servono a orientarci, certo, a dare un nome alle cose, ma non sempre ci aiutano a capire davvero chi abbiamo davanti. Chi si sveglia dicendo: "oggi sarò parte di una controcultura". Certamente nessuno. Spesso, chi crea queste etichette lo fa dall'esterno, e chi vi viene incluso non si riconosce affatto in esse. "Subculturale", "alternativo", "controculturale" sono parole che arrivano da fuori, che cercano di racchiudere in una definizione gruppi e pratiche che, invece, cercano soprattutto modi per esistere, per resistere, per esprimersi. Per questo vale la pena ascoltarle, leggerle nel loro contesto, senza sminuirle.

Negli anni '70, alcuni studiosi del *Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham* – tra cui Stuart Hall e Tony Jefferson – hanno cercato di fare proprio questo. Nella pubblicazione *Rituali di resistenza*, hanno dato voce a quelle che allora venivano chiamate "Culture Giovanili", con un'attenzione particolare alle subculture. Hanno cercato di comprenderle non come semplici movimenti di ribellione contro la cultura dominante, come spesso le descrivevano le narrazioni pubbliche (e forse ancora oggi così le descriviamo), ma come risposte strutturate, cariche di significato simbolico e sociale.

¹ Storica dell'arte e studentessa magistrale presso l'Università degli Studi di Bergamo, dove approfondisce i temi legati alla valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale.



Secondo questa prospettiva, ogni gruppo sociale sviluppa un proprio modo di vivere e di dare senso alla realtà. La cultura, in questo senso, non è fatta solo di oggetti o arte, ma del modo in cui le persone affrontano la vita quotidiana. È stile di vita, scelta, reazione. E nasce da condizioni storiche, economico-materiali e simboliche.

Quando una cultura “figlia” si allontana da quella “madre”, smettendo di riconoscersi nei suoi valori, si apre lo spazio per una subcultura. Questa non è del tutto separata dalla cultura madre: la eredita, la rielabora, la trasforma, ma lo fa per rispondere ad un disagio, a una frattura rispetto a essa. Un esempio significativo è quello dei Teds, una subcultura nata negli anni '50 in Inghilterra, presa in esame proprio dai ricercatori del CCCS.

Secondo gli studiosi, i Teds ereditarono dalla loro classe d'origine – la classe operaia – valori fondamentali come la lealtà e la solidarietà tra membri di uno stesso gruppo. Tuttavia, non si limitarono a riprodurre quei valori: li reinterpretarono alla luce dei problemi sociali della loro condizione. In particolare, cercarono di riaffermare lo spirito di gruppo e i valori tradizionali della classe operaia dei quartieri poveri, tentando allo stesso tempo di esercitare un controllo, anche solo simbolico, su uno spazio urbano soggetto a una duplice espropriazione: quella materiale, da parte degli imprenditori edili, e quella più sottile, “a bassa intensità”, che coinvolgeva anche l'identità e il senso di appartenenza.

Questa dinamica aiuta a comprendere quanto pesi, per una subcultura, il confronto con la cultura dominante, che può essere diversa rispetto a quella “madre”, cioè con quel sistema di credenze e simboli che stabilisce cosa è giusto, bello, normale. Le subculture nascono proprio nei punti in cui questa egemonia non riesce a contenere tutto: sono tentativi di rinegoziare e opporsi ai significati imposti dal discorso dominante.

Uno degli strumenti principali di questa rinegoziazione è lo stile. La creazione di uno stile distintivo è stata resa possibile anche grazie all'aumento del reddito disponibile per i giovani nel secondo dopoguerra, che ha aperto nuove possibilità

di consumo e di espressione personale.

Anche qui, l'esempio dei Teds è emblematico: si appropriarono dello stile edoardiano – simbolo dell'eleganza borghese del tempo – e lo rielaborarono secondo le loro sensibilità sociali e culturali: pantaloni a tubo, moleskin o colletti di raso sulle giacche, calzature in camoscio con la suola spessa a crepe. Attraverso queste modifiche, lo trasformarono in un'icona: lo stile dei Ted Boys. Non si trattava solo di moda, ma di un modo per affermare un'identità, per conquistare uno status, per esprimere una critica sociale attraverso l'aspetto esteriore.

Delle riflessioni delicate e interessanti emerge quanto questi movimenti di rinegoziazione e opposizione esistano ancora oggi. Oggi si parla infatti di subculture urbane giovanili che, dal basso, cercano di contrastare la crescente privatizzazione degli spazi e la progressiva scomparsa di quelli pubblici, o ancora prendono voce e agiscono socialmente per denunciare i problemi e le ingiustizie dei margini cittadini. Questi giovani devono rendersi visibili per esistere, e allora perché non cercare una forma di eleganza riconoscibile anche dalle istituzioni, pur mantenendo la sneaker, i jeans larghi, gli elementi simbolici di appartenenza?

Uno degli studiosi più lucidi nel mettere in evidenza la genesi delle subculture, Phil Cohen, ha individuato tre elementi fondamentali che caratterizzano, distinguono e danno forma alle azioni sociali dei gruppi culturali: il contesto familiare, il territorio e il sistema economico. È l'intreccio di queste tre sfere – l'intimità degli affetti, il senso di appartenenza a un luogo, le possibilità (o le mancanze) con cui si nasce – a plasmare nuove forme culturali. Quando questi legami si spezzano o si riconfigurano, si aprono nuovi spazi identitari.

E in effetti, dopo la Seconda guerra mondiale, la trasformazione sociale ed economica ha generato tutta una serie di nuove espressioni culturali. I giovani si sono ritrovati al centro di un processo inedito: più benessere, più tempo libero, più accesso al consumo e all'istruzione. Ma anche più disorientamento, più aspettative, più distanza con le generazioni precedenti. In quel vuoto si sono formati nuovi linguaggi: musicali, estetici, simbolici. E nuove comunità.

Cos'è la controcultura che la subcultura non è?

Subculture e controculture nascono entrambe da un senso di crisi nei confronti della cultura dominante e di quella madre, da un mancato riconoscimento nei valori di riferimento. Ma mentre la subcultura si sviluppa dalla classe operaia, la controcultura nasce all'interno della classe borghese — una classe che, per quanto venga contestata, resta il punto di partenza per chi ne fa parte.

È proprio questo che rende le controculture degli anni '60 così dirompenti: hanno portato una crisi profonda dentro il tessuto sociale, opponendosi a un sistema di cui erano parte integrante per via della loro origine di classe. E allora: quella cultura dominante, a chi parlava ancora?

Un esempio interessante è quello dei movimenti studenteschi e universitari del '68, che iniziarono a mettere in discussione il sistema di valori dell'università, ma anche della società in generale. Un movimento che non nasceva certo dalla classe operaia, ma da una borghesia colta e relativamente benestante, capace di garantire ai propri figli l'accesso all'istruzione superiore. Pasolini lo sottolineò con una frase tagliente e celebre: una "rivoluzione dei figli di papà che giocavano con i soldi del padre". Forse provocatoria, certo, ma utile a farci riflettere.

Perché è vero: quei ragazzi non mettevano in discussione un mondo estraneo, ma il proprio. Contestavano dall'interno, portando con sé un linguaggio carico di significati politici e ideologici. E lo facevano con forza, occupando le università, scrivendo, parlando, manifestando. Una cosa è salire su un palco o scendere in piazza per rivendicare un nuovo ordine, un'altra è agire socialmente come fa la subcultura, ogni giorno, nei margini, attraverso i codici — spesso silenziosi, talvolta violenti — delle subculture.

Ma attenzione: nonostante i mezzi e i linguaggi diversi, in fondo, il desiderio era simile. Che si trattasse di slogan scritti sui muri o di risse nei sobborghi, in entrambi i casi c'era la volontà di affermare dei valori, di resistere, di esistere. Pensiamo, ad esempio, alle violente aggressioni messe in atto da alcuni gruppi Skinheads contro omosessuali e immigrati pakistani. Azioni terribili, che rivela-

no qualcosa: da un lato la difesa (distorta) di una certa idea di mascolinità tradizionale in cui i membri del gruppo si riconoscevano; dall'altro, il rifiuto della presenza di chi veniva percepito come "altro" — per cultura, per reddito, per origine. Un elemento chiave che distingueva subculture e controculture, dunque, era proprio la classe sociale di provenienza. E questo non è un dettaglio, perché la classe influenza le modalità con cui si agisce, i codici che si usano, persino il modo in cui si è narrati. Le subculture, nate perlopiù nei quartieri popolari, agiscono soprattutto sul piano sociale. Per questo spesso vengono rappresentate in modo negativo, deviante, pericoloso. Le controculture, invece, con un maggiore accesso agli strumenti culturali e comunicativi, assumono un tono più ideologico e politico. E raramente, guarda caso, vengono percepite come minacciose. Questo ci dice molto sui pregiudizi, senza tempo, della nostra società: tendiamo a giudicare persone e gruppi sociali più in base alla classe, allo stile, all'appartenenza, che al contenuto delle loro azioni e rivendicazioni.

La controcultura non è scomparsa, si è trasformata

La cultura, per fortuna, si trasforma nel tempo, seguendo i cambiamenti della società e delle voci che la abitano. E così, come cambia la cultura, cambiano anche i gruppi sociali che la rappresentano nelle loro azioni quotidiane.

La controcultura degli anni '60 non è scomparsa: si è frammentata. Secondo gli studi del CCCS, si possono individuare due grandi strade che ha intrapreso. Una, più marcatamente politica: "mi oppongo a questa società e la voglio cambiare", forme che alla fine si traducono nel moderno attivismo di protesta. L'altra, invece, è una strada più individualistica, alternativa e utopica: "mi oppongo a questa società e mi costruisco una vita a parte".

Le rivolte e le manifestazioni non mancano nemmeno oggi. Pensiamo ai movimenti per il clima, formati in gran parte da giovani consapevoli e motivati, che rivendicano una società meno consumistica, meno basata sulla produzione incessante, più attenta al rispetto della natura e all'uso responsabile delle sue risorse.

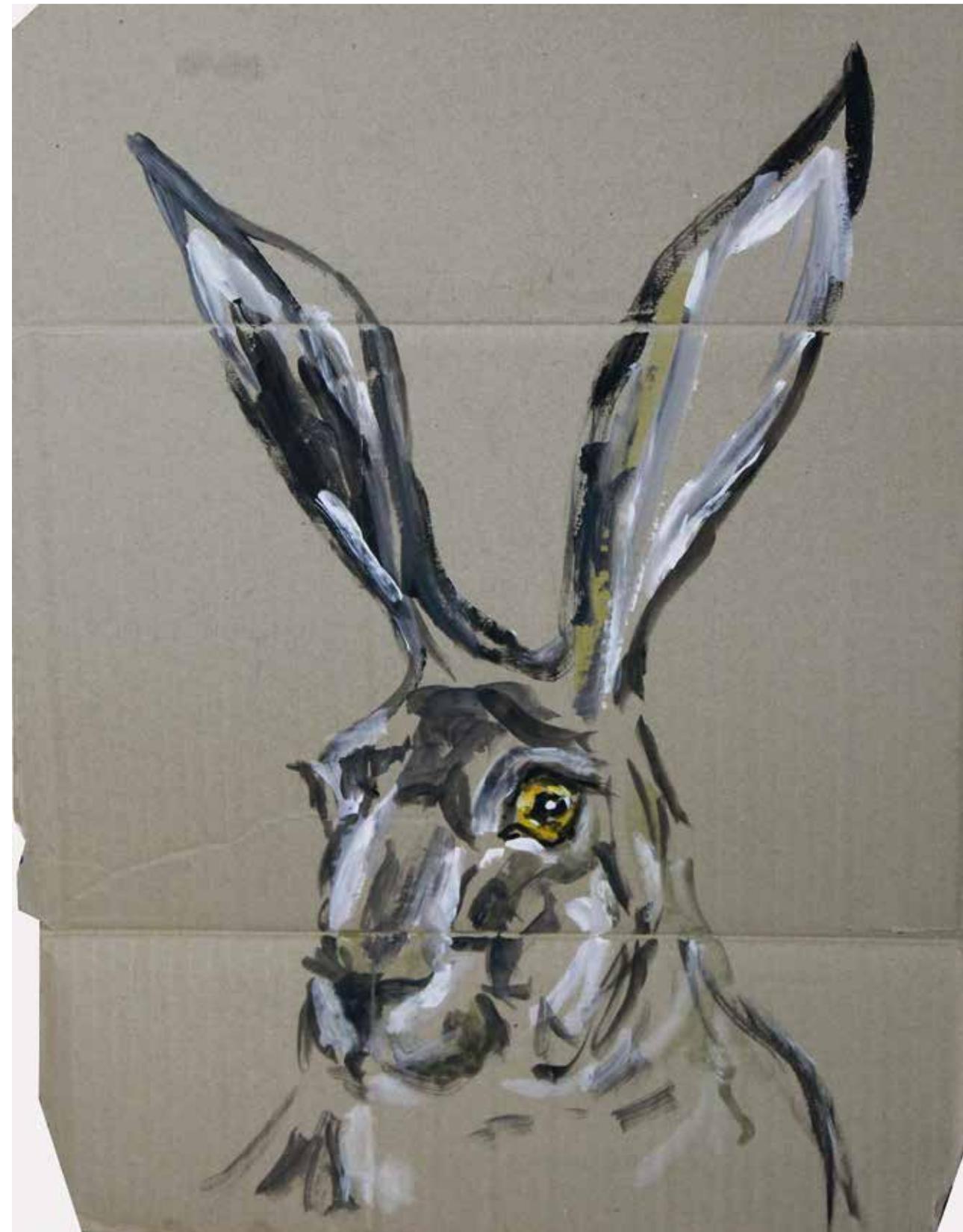
Ma va sottolineato che questi giovani – e io stessa mi ci includo – fanno parte di quel sistema capitalistico che criticano, un sistema che ti plasma, ti sostiene e allo stesso tempo ti vincola. Uscirne è complesso, perché l'economia e la cultura dominante permeano ogni aspetto della nostra vita quotidiana, e – come già accaduto ai movimenti del passato – tende ad assorbire anche le spinte più radicali per neutralizzarle. Da qui la vendita di borracce, agende fatte di bucce di mela, oggetti a doppio uso, che servono a dire a quel gruppo sociale una bugia: “Vi abbiamo ascoltato, vi accettiamo”, senza alla fine eliminare il problema dalla radice – la continua produzione e uso di risorse.

La lotta che vediamo oggi non è quindi una ribellione da fuori, ma una rivendicazione che nasce dall'interno, dalla consapevolezza delle contraddizioni e delle ingiustizie di questo modello economico. È una richiesta di cambiamento che assume una dimensione politica e istituzionale, con l'obiettivo di orientare la società verso un'etica nuova, più equa e sostenibile.

Una resistenza che non vuole distruggere, ma rinnovare, e che ci ricorda quanto sia difficile, ma necessario, immaginare un futuro diverso.

Questi movimenti culturali ci hanno dimostrato che i giovani possono cambiare la società, rinegoziandola, rielaborando o negando i suoi valori. Le subculture, e così le controculture, sono questo: tentativi di dare senso all'esistenza quando i codici dominanti e di classe non bastano più.

E in un mondo che tende a uniformare, a neutralizzare ogni differenza, queste culture “altre” sono un segnale prezioso. Ci ricordano che esistono molte forme per dire chi siamo e cosa vogliamo.



BERLINO, LA CRISI DEI CLUB

Silvia Anna Barrilà¹

La scena musicale e culturale della capitale tedesca, da decenni faro della vita notturna europea, sta affrontando una crisi senza precedenti. I leggendari club berlinesi, simbolo di libertà e trasgressione, sono sempre più minacciati da speculazione edilizia, normative stringenti e le conseguenze economiche della pandemia. Berlino è da sempre considerata la capitale europea della techno, con templi della musica che attirano migliaia di appassionati da tutto il mondo, come l'Ostgut, precursore del famosissimo Berghain, all'interno dei locali di una ex centrale elettrica di Berlino Est risalente ai tempi della DDR, eletto nel 2009 come miglior club al mondo e temuto per l'arbitraria selezione alla porta; il Tresor, aperto nel 1991 nell'ex caveau della banca del grande magazzino Wertheim, costruito nel 1926 sulla Leipziger Straße, con il suo ambiente spartano e privo di decorazioni, centinaia di cassette di sicurezza divelte e la musica dura e meccanica (da allora ha cambiato location e si trova oggi in una centrale elettrica non lontana) e il Watergate, con la terrazza sulla Spree.

La scena club di Berlino è strettamente legata alla storia della città e si è sviluppata rapidamente dopo la caduta del Muro. I tanti edifici e fabbriche vuoti nella parte est fornirono la base ideale per la nascita dei club, offrendo spazi liberi per feste scatenate e plasmando l'atmosfera unica degli anni '90. I giovani erano alla ricerca di nuovi stimoli e li trovarono nella scena della musica techno e house.

¹ Giornalista freelance e consulente, si occupa di mercato dell'arte e design, ha vissuto a lungo a Berlino a partire dai primi anni 2000.

Già negli anni '80, la musica elettronica si era diffusa in Germania, specialmente a partire da Francoforte, grazie ai soldati statunitensi di stanza nel paese. Musicisti di Detroit come Juan Atkins si esibirono nei club tedeschi, favorendo un fertile scambio culturale e musicale. Negozi come l'Hard Wax di Berlino furono fondamentali per l'importazione e la diffusione del techno di Detroit e locali come, appunto, il Tresor divennero centri nevralgici della scena, plasmando profondamente l'identità della città nel periodo post-riunificazione, con la sua atmosfera di trasformazione urbana e sociale. La cultura techno si diffuse a est così come a ovest, contribuendo a fondere le due scene.

Oggi la cultura club berlinese è famosa in tutto il mondo, ma negli ultimi anni molti locali storici hanno chiuso i battenti, vittime dell'aumento degli affitti e dei costi, della speculazione edilizia e delle pressioni dei nuovi residenti, che lamentano il rumore notturno.

Per esempio, il Sage Club è stato chiuso nel 2023 dopo 25 anni di attività. Fondato nel 1997, nel 2007 concesse i locali durante i weekend al KitKatClub, famoso per il dresscode fetish e l'atteggiamento sex-positive, che allora era in cerca di una nuova sede. Nel novembre 2019 iniziarono a circolare notizie sullo sfratto imminente dei due locali, Sage Club e KitKatClub, dall'edificio di Köpenicker Straße entro giugno 2020 a causa della risoluzione del contratto d'affitto. In realtà, la decisione riguardava solo il rapporto tra i gestori del Sage e il proprietario, che avrebbe intavolato trattative dirette con il KitKatClub. Quest'ultimo, che nel 2024 ha celebrato il suo 30° anniversario, ha ispirato una nuova generazione di party progressisti e sex-positive in tutto il mondo, influenzando realtà come il Ministry of Freedom di Budapest.

Anche il Griessmühle, aperto nel 2011 in un ex pastificio, è stato demolito nel 2020 per far spazio a un progetto immobiliare, nonostante le proteste di Centinaia di persone che si sono riunite a Neukölln per contestare la chiusura del locale al grido di "la cultura del clubbing è cultura".

Altri club che hanno chiuso nello stesso anno sono Rummels Bucht e Ipse, mentre Re:mise e Mensch Meier hanno chiuso nel 2023.

Il Watergate, aperto nel 2002 in un edificio per uffici sulla Spree, ha chiuso alla fine del 2024. Già prima della cessazione delle attività è stato al centro di polemiche per la gestione, i prezzi più alti e l'atmosfera sempre più "mainstream", tanto che qualcuno ha posizionato una lapide davanti al locale a rappresentare la sua morte.

Nonostante la fama internazionale, questi locali affrontano sfide sempre più complesse, tra pressioni economiche, cambiamenti culturali e tensioni con le istituzioni. Il Berghain rimane il simbolo indiscusso della techno berlinese, con la sua aura di esclusività e libertà. Tuttavia, anche qui iniziano i problemi: aumenti dei costi di energia e affitti, logiche commerciali più spinte e il rischio di diventare una "attrazione turistica" più che un vero spazio underground.

L>About Blank, nato come progetto collettivo e politico, cerca di resistere alla commercializzazione, ma le nuove leggi sul rumore e i costi operativi crescenti mettono a rischio il suo modello.

Le minacce comuni a tutti i club sono la gentrificazione, con gli affitti che salgono e gli spazi culturali che vengono sostituiti da appartamenti di lusso. La burocrazia e le restrizioni, con le norme antirumore e le licenze sempre più complicate. E poi la pandemia e l'inflazione, con i rincari che hanno colpito duramente un settore già fragile.

Il lockdown durante la pandemia ha aggravato la situazione: molti club, già operativi con margini ridotti, non sono riusciti a riprendersi. Anche dopo la riapertura, il calo del turismo e l'aumento dei costi energetici hanno reso difficile la sopravvivenza.

"Berlino senza club è come Parigi senza café" ha dichiarato Lutz Leichsenring, già portavoce della Clubcommission, associazione che difende i locali notturni. "Stiamo perdendo pezzi fondamentali della nostra identità culturale."

Alcuni passi avanti ci sono stati: nel 2022, il Senato di Berlino ha approvato un fondo da un milione di euro per sostenere i club in difficoltà. Inoltre, è stata introdotta la "clausola culturale", che permette di proteggere alcuni locali storici dalla gentrificazione.

Tuttavia, per molti è troppo poco. "Servono politiche più radicali, come affitti calmierati e leggi urbanistiche che privilegino la cultura rispetto al profitto" ha sottolineato Dimitri Hegemann, fondatore del Tresor.

Nonostante tutto, la scena underground berlinese resiste. Nuovi spazi stanno nascendo in zone periferiche, come Wedding e Neukölln, e il movimento #Save-Nightlife continua a mobilitarsi per salvare ciò che resta.

"Berlino ha sempre saputo reinventarsi" ha dichiarato Pamela Schobeß, dj e attivista, "ma se perdiamo i nostri club, perderemo l'anima della città."

Come riporta il quotidiano Taz, un sondaggio condotto alla fine dell'anno scorso dalla Clubcommission tra i club berlinesi rivela un drammatico calo del settore: nel primo semestre del 2024, i ricavi sono diminuiti del 55% rispetto all'anno precedente, mentre i profitti sono crollati del 61%. Il presidente dell'associazione dei club Marcel Weber ha presentato i dati durante un'audizione al parlamento regionale di Berlino, avvertendo che metà dei club intervistati non sa se riuscirà a sopravvivere. Le cause indicate sono state l'aumento dei costi, dagli affitti all'energia ai salari (soprattutto per i tecnici) e la produzione, diventati insostenibili. Anche il cambiamento nelle abitudini dei clienti gioca un ruolo importante: dopo il boom post-pandemia del 2023, l'aumento del costo della vita ha ridotto la spesa per l'intrattenimento. Ma c'è anche la concorrenza dei grandi concerti, con i biglietti costosi per gli eventi musicali di massa che lasciano poco budget per i club. Persino gli Europei di calcio l'anno scorso hanno avuto un effetto negativo, infatti, i prezzi elevati di viaggi e alloggi hanno scoraggiato i turisti, mentre i tifosi non hanno frequentato i club.

Le conseguenze sono anche una ridotta diversità musicale, poiché vengono eliminati eventi con artisti emergenti o generi di nicchia. Pamela Schobeß, che gestisce il club Gretchen, teme che Berlino perda la sua vivacità culturale, trasformandosi in un'offerta standardizzata.

I club chiedono per questo sussidi mirati alla politica, soprattutto, per coprire i costi di produzione, ma la crisi del bilancio pubblico rende improbabile tale

prospettiva. Lo scorso giugno, intanto, è stata presentata una “strategia per l’economia della notte”, con 30 raccomandazioni, tra cui la creazione di un gruppo di esperti, l’inclusione dei club nei tavoli di sviluppo urbano.

Un’altra questione che i club devono affrontare è quella della sostenibilità. Si stima che in un weekend un club medio consumi tanta energia quanto un monolocale in un anno, tra ventilazione, riscaldamento, refrigerazione, servizi igienici, illuminazione, impianti audio.

Berlino resta la capitale mondiale della techno, ma la sua scena è in bilico tra adattamento e resistenza. Se alcuni club cercano compromessi per sopravvivere, altri rischiano di perdere la loro anima. La domanda finale è: cosa resterà dello spirito originale in una città che cambia rapidamente?

In un’intervista al Freitag, la famosa dj Ellen Allien, produttrice e fondatrice della celebre etichetta berlinese BPitch Control, ha sottolineato come Berlino sia sempre stata un luogo di disordine creativo, dove l’arte e la musica techno prosperano grazie alla mancanza di strutture rigide. Ma ha criticato la crescente gentrificazione e commercializzazione della città, che rischia di soffocare la scena underground. Per Allien, la techno è più che semplice intrattenimento: è un linguaggio universale che unisce persone diverse e supera barriere sociali, e ha ribadito l’importanza di club come spazi di sperimentazione, dove il “non definito” (das Unübersichtliche) diventa una forza positiva. L’artista ha espresso preoccupazione per le normative sempre più restrittive, ma rimane ottimista: la scena berlinese ha sempre saputo reinventarsi. L’invito è a lottare per preservare gli spazi culturali indipendenti, fondamentali per la vitalità artistica della città. Celebrare il caos per abbracciare il futuro senza paura.



MERCATO E CONTROCULTURA

Giacomo Spazio¹

Da ormai circa 50 anni mi muovo, vivo e agisco in ambito controculturale.

Per me la controcultura è il complesso di valori e modelli culturali, sociali e politici che deliberatamente si scontra con quello dominante nell'intento di superarlo, ritenendolo ormai esausto.

La controcultura che io ho vissuto in prima persona è stato il movimento Punk. Nato come 'sordida' sottocultura a New York City alla fine del 1974, è subito dopo esplosa nel 1975 nelle strade di Londra. Questa controcultura, in 50 anni si è trasformata in una rivoluzione globale che ancora mostra la sua incisività all'interno del sistema, influenzando ogni cosa: moda, musica, fotografia di strada, scrittura, informazione, inglobando non-sport come lo *skateboarding* e infine l'arte, la cibernetica e il fumetto. Tutto questo grazie alla sua pratica di vita quotidiana, racchiusa in tre parole: *Do It Yourself* (DIY).

Mentre, con il passare degli anni, in molte nazioni tutto questo rimescolamento di valori ha sancito la nascita di un vero e proprio sistema economico (ricordo qui come esempio che la *street-art* portoghese da alcuni anni è considerata l'arte di stato), con mio rammarico devo ammettere che in Italia un vero mercato che

sostenga gli artisti, provenienti dal circuito alternativo e/o controculturale, non esiste.

L'unica eccezione probabilmente è il mercato musicale dove anche artisti rimasti al margine del sistema, godono in ogni caso di un riscontro di vendite.

Una grande parte delle persone coinvolte negli altri svariati settori del campo culturale si arrabbatta come può e, la maggior parte ancora insegna per vivere.

Le problematiche sono molteplici e mi viene più facile elencarle in maniera non lineare.

Comunità

L'Italia ha un tarlo ancora presente nel suo DNA.

Dalla fine del 1400 -1500, da Leonardo in avanti, il nostro paese esprime e accoglie solo il 'singolo' a discapito della comunità. Ma se nella fase rinascimentale la comunità artistica era vissuta dagli artisti in modo competitivo, oggi i pochi artisti emersi non sono interessati, o nemmeno fanno, di fare parte di una comunità. All'estero (che rimane sempre un punto di riferimento e di ispirazione), gli artisti più famosi inglobano nelle loro esposizioni personali anche lavori di altri artisti che appartengono allo stesso mondo espressivo, cosa che da noi è qualcosa che ancora sa di alieno.

Stato

Il completo disinteresse atavico dello Stato e delle sue istituzioni e di conseguenza della politica, nel conoscere e accogliere le risorse artistico-controculturali della penisola, lasciando questo compito ai privati che spesso spaesati, sono preda ambita di galleristi o scaltri presunti tali.

Valga solo come esempio sapere che la Francia (lo Stato), oltre a promuovere mostre istituzionali sullo stato attuale dell'arte, spinge l'immagine degli artisti aiutandoli anche con l'emissione di francobolli, oppure premiando chi si è distinto più di altri con una riconoscenza statale ufficiale (Cavaliere della Repubblica). Inoltre, la Francia ha introdotto tempo addietro l'IVA al 4 % sulla compravendita di opere d'arte e agevolazioni finanziarie per chi acquista l'opera di un artista

¹ Disegnatore grafico e artista, ha contribuito in modo sostanziale all'evoluzione della musica indipendente attraverso la Vox Pop Records, forse la più conosciuta casa discografica indipendente attiva nel settore del rock dalla fine degli anni '80 ai primi anni 2000. In seguito, ha gestito con amici, lo spazio espositivo Limited No Art Gallery. Esperienza conclusa nel 2010. Ha poi curato diverse esposizioni in spazi privati e pubblici fino all'arrivo del covid. Infine, ha pubblicato diversi libri tra cui ricordiamo, *A new Loop*, 2005. *Fuc*sia. Manuale di controcultura grafica per le giovani generazioni*, 2006. *Artistically Cropped Self Portrait*, 2013. *Autoproduzione e DIY*, 2021. e *No Tears By Request*, 2024.

francese in vita. Questo significa semplicemente aiutare a movimentare il mercato, riconoscendo l'alto valore culturale dell'arte.

Galleristi

I galleristi sono un'altra nota dolente.

La maggiore parte di essi è totalmente impreparata anche solo per quello che riguarda la storia dell'arte moderna post anni '70 e, nonostante alcuni di loro abbiano accolto artisti provenienti dalla contro-cultura, si rifiutano di vedere e studiare il "movimento" in cui sono cresciuti gli artisti con i quali lavorano, precludendo di fatto la strada verso la notorietà di altri membri appartenenti alla stessa comunità.

La maggiore parte dei galleristi non ha interesse, se non in pochissimi casi, nel conoscere realmente il percorso, le idee e la storia di un artista.

Quello che conta per un gallerista sembra essere solo la vendibilità del prodotto artistico.

In generale i galleristi non possiedono idee e/o strategie per spingere un artista al di fuori della nostra penisola.

I galleristi non creano alleanze tra loro per movimentare le opere dell'artista con i quali hanno deciso di lavorare. Spesso non hanno fondi per aiutare a sostenere le spese in preparazione di una esposizione, Non hanno contratti con intelaiatori, cornici e quanto altro serve per espandersi oltre la propria corte.

L'artista è e rimane principalmente uno sfruttato.

CSO

Il *maelstrom* in cui è cresciuta la controcultura italiana e che possiamo senza ombra di dubbio riconoscere nei "Centri Sociali Occupati", in generale non ha mai saputo indicare in modo chiaro e netto quali siano gli artisti del movimento stesso finendo per essere gli artisti stessi contesi da una frangia del movimento e un'altra e, infine, lasciati privi di libera scelta.

Ancora oggi se un artista riscontra un discreto successo sia di pubblico che economico, è considerato venduto al sistema.

Critica

I critici e/o giornalisti di settore, sembrano sempre in guerra tra loro e questo atteggiamento favorisce, spesso per convenienza, le scelte vaghe o improprie dei galleristi, senza una vera motivazione critica.

Mercato

In Italia la produzione d'arte non ha mercato.

Un manufatto che costi al pubblico tra i 30 e i 100 euro, prima di trovare un acquirente, deve combattere con un oggetto di plastica prodotto in serie chiamato 'sneaker' che il più delle volte supera la soglia economica che ho preso come esempio.

Reselling

Nonostante la nostra economia pro-capite non cresca ormai da anni, nel mercato dell'arte ancora non si è innescato il fenomeno del 'reselling', un fenomeno importantissimo per lo sviluppo del mercato dell'arte.

Questa pratica in Italia è totalmente occupata dalla moda. Ciò significa che le persone tra i 20 e i 35 anni, se non oltre, vengono sostenuti / mantenuti tramite le risorse economiche familiari

Produzione

L'incapacità del movimento controculturale italiano di produrre manufatti degli artisti con cui ha dialogato, ha precluso l'inserimento degli artisti stessi nel circuito alternativo europeo e mondiale, e senza ombra di dubbio, anche nel circuito ufficiale dell'arte.

All'estero, posso tranquillamente affermare che nessuno conosce cosa avviene nel nostro paese.

Conclusione

Non sono decisamente la persona più adatta a indicare una via, per risalire la china di un lassismo nei confronti delle arti. Certamente al primo posto, ci sono le Istituzioni. Finanziare, lo studio delle arti nelle scuole a partire dalle elementari sarebbe d'uopo! Insegnare musica (tutti gli strumenti). Istituire lezioni di ascol-

to. Raccontare la storia dell'arte così detta Moderna e stabilire visite guidate nei musei almeno 1 volta al mese (dove è possibile), per tutti gli anni della scuola dell'obbligo. Istituire per legge che il sabato e la domenica, il costo delle visite museali sia solo di 1 euro (dai 6 anni in avanti). Fornire fondi alle scuole statali, per invitare persone meritevoli che possano raccontare e mostrare il loro lavoro ad un pubblico di studenti dalla terza media in avanti. L'arte oggi si è spinta talmente in avanti, dalla 'blockchain' in poi (videomapping, arte auto-generativa, NF e questi sono solo alcuni esempi), che se soltanto fosse introdotto lo studio del linguaggio binario alle medie in modo serio, potremmo probabilmente nel giro di dieci anni recuperare il tempo perduto. Poiché se c'è qualcosa che ci può insegnare l'arte è leggere le contraddizioni del tempo in cui si vive. Infine, che lo Stato finanzi gli artisti. Le modalità legislative di questo finanziamento, può essere facilmente studiato, dagli altri stati membri della UE.



MEAT IS
MURDER

LIBERI TUTTI: ARTE, VITA, ATTIVISMO NELL'OPERA DI TIZIANA PERS

Francesca Guerisoli¹

Una pratica radicale

Negli ultimi decenni, le pratiche artistiche tra arte e attivismo hanno acquisito sempre maggiore visibilità e il loro numero è cresciuto in maniera esponenziale. In un contesto in cui la necessità di affermare la propria presenza nel mondo attraverso il linguaggio dell'arte si intreccia con la volontà di incidere sulla realtà sociale e politica, gli artisti si fanno portavoce di istanze collettive attraverso azioni, immagini, slogan, performance e progetti partecipativi. L'arte diventa così veicolo sensibile di un impegno simbolico e politico. Tuttavia, con il dominio dei social media, il rischio è che l'attivismo artistico si riduca a una simulazione, a un'estetizzazione della protesta priva di reale incisività. Il gesto simbolico, se iso-

¹ Storica dell'arte, è attiva da oltre vent'anni nei campi della curatela, della produzione artistica, della direzione museale e dell'insegnamento universitario. I suoi ambiti di ricerca includono il rapporto tra arte e dimensione sociale, la museologia del contemporaneo e le pratiche artistiche emergenti. È docente presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca, dove insegna museologia del contemporaneo, linguaggi della fotografia, arte nello spazio urbano e pratiche artistiche connesse al territorio, alla comunità e al turismo culturale. Tra i principali incarichi pubblici, è stata direttrice artistica del MAC – Museo d'Arte Contemporanea di Lissone, ruolo che attualmente ricopre presso il MuDi – Museo Diffuso di Lentate sul Seveso e ha inoltre preso parte al programma curatoriale della Fondazione La Quadriennale di Roma. Ha curato numerose mostre, sia storiche sia progetti site-specific di artisti contemporanei. Tra le più recenti si segnala la co-curatela (con Nicolas Martino) del Padiglione Italia alla Biennale di Malta 2024. È stata membro del comitato editoriale e contributor del trimestrale *Quaderni d'arte italiana*, pubblicato da Treccani, e collabora con *Il Sole 24 Ore*.

lato dalla prassi, rischia di diventare un simulacro, uno stereotipo che depotenzia le lotte stesse. Non è il caso di Tiziana Pers.

Artista e attivista, Tiziana Pers porta avanti un lavoro che si distingue per una coerenza profonda tra vita e arte, tra etica e linguaggio visivo. Pers fonde in modo radicale pratica artistica e impegno antispesista, costruendo un'opera complessa che è al contempo denuncia, azione e proposta culturale alternativa. Al centro della sua ricerca vi sono il biocentrismo, l'antispesismo e l'analisi delle interconnessioni tra forme di dominio come sessismo, razzismo, colonialismo e spesismo. Fin dal primo salvataggio di un pony destinato al macello, la sua pratica si è consolidata come atto costante di resistenza e cura. Per Tiziana Pers, l'arte non è mai scissa dalla vita: è strumento di azione, mezzo per creare consapevolezza, spazio di riflessione e partecipazione collettiva. Insieme alla sorella Isabella ha fondato RAVE East Village Artist Residency, un progetto unico in Italia che invita artisti internazionali a condividere tempo e spazio in un ambiente in cui vivono anche animali salvati dall'industria alimentare. In questo contesto di coabitazione e cura, si sviluppano percorsi artistici basati sull'educazione alla differenza, sul rispetto e sulla consapevolezza dell'alterità animale, unendo arte contemporanea, riflessione filosofica e azione politica per la costruzione di un immaginario post-antropocentrico.

“Oggi la rappresentazione fine a sé stessa ha poco senso. Quello che conta davvero è che l'arte si radichi nel reale, che si spinga nelle zone d'ombra, nei luoghi dove spesso si evita di guardare. È proprio lì che l'arte diventa più necessaria. L'aspetto più interessante, per me, è quello trasformativo: la capacità di una pratica di generare uno scarto, di trascendere il presente e aprire uno spazio per un immaginario che ancora non esiste. In questo senso, l'arte diventa attivismo. Perché l'attivismo spesso comunica un messaggio in modo diretto e immediato, ma non sempre può lasciare allo spettatore il tempo o lo spazio per elaborarlo, per farlo proprio. L'arte, invece, ha la forza di attraversare quella soglia: di creare una trasformazione profonda, che passa attraverso la sensibilità individuale. È in

questo spazio d'intersezione – dove l'arte si fa attivismo e l'attivismo si apre alla complessità dell'arte – che nasce qualcosa di potente. L'arte non può essere solo un mezzo: è sempre un attraversamento, un percorso.

Quando inizio un lavoro parto da qualcosa di intimo, di profondo, da un'urgenza interiore. È una necessità che origina da me, ma che poi cerca un incontro con la sfera pubblica. C'è un passaggio – da dentro a fuori – che rende possibile la condivisione, e lì, in quello spazio, può avvenire il cambiamento, nell'imprevedibile incontro con lo spettatore, il pubblico, la piazza.”

In questa prospettiva, Tiziana Pers è una figura chiave per affiancare visivamente il tema delle controculture. Il suo lavoro, al pari della sua vita, si muove in opposizione alla cultura dominante, proponendo un'idea di arte come strumento attivo di trasformazione.

La mostra, pensata in tre “articoli” - come a voler suggerire una visione normativa futura - prende avvio dalla protesta contro il nuovo DDL Caccia, una proposta di legge che amplia drasticamente le possibilità di caccia in Italia e introducendo multe salate per chi ostacola o interferisce con l'attività venatoria, colpendo direttamente il diritto al dissenso e criminalizzando gli attivisti. La legge rappresenta un attacco alla biodiversità e ai diritti civili. Secondo Tiziana Pers, “il punto più profondo riguarda la normalizzazione dell'uso della violenza e delle armi, che questo tipo di politiche legittima. Non vedo confini netti tra ciò che accade agli animali non umani e ciò che accade agli esseri umani: spesso la violenza esercitata sugli uni è un banco di prova per quella rivolta agli altri. L'aggressività sistemica verso le altre specie è lo specchio di logiche di dominio che investono tutta la società”.

In questo senso, arte e attivismo si intrecciano senza soluzione di continuità: la mostra vuole essere uno spazio di resistenza, un grido politico ed etico contro questa deriva, ma anche un tentativo di immaginare un futuro diverso, più giusto, più consapevole, più libero.

Articolo I. Storia dell'arte, storia di vita

Uno dei progetti più emblematici di Tiziana Pers è *Art_History*, attraverso il qua-

le scambia le proprie opere pittoriche con animali destinati al macello, salvandoli dalla morte. Un gesto al tempo stesso simbolico e concreto, un'azione ecofeminista e intersezionale che mira a decostruire le logiche del dominio e della mercificazione della vita. Lo scambio tra l'opera – un ritratto a scala naturale dell'animale – e l'animale stesso è formalizzato attraverso contratti che sanciscono la liberazione dell'individuo (come lo definisce Pers) e l'ingresso dell'opera in un circuito che sfida le logiche del mercato. Oltre al dipinto e al contratto, ogni scambio è documentato con fotografie, disegni e video, generando un archivio emotivo e sensoriale che restituisce dignità e voce agli animali salvati.

“Quando vado da un allevatore e gli chiedo di consegnarmi un individuo, un animale che posso portare via con me, se riesco a farlo è già di per sé qualcosa di straordinario. Perché si tratta di qualcuno che era destinato a morire, e invece vive. E poi racconto la sua storia: la racconto attraverso la pittura, la sintetizzo nel contratto di scambio, ma quella vita salvata diventa un testimone. Un testimone di ciò che sarebbe dovuto accadere, ma non è accaduto. Qualcuno che doveva era stato condannato a morire e invece continua a esistere. Questo, per me, ha un valore inestimabile. E forse è proprio qui che si trova lo scarto decisivo: un gesto che coniuga pienamente l'attivismo e l'azione artistica. Un atto di salvezza che è, allo stesso tempo, simbolico e reale. (...) Nei miei lavori guardo dentro l'inferno, perché è lì che si trova la condizione degli animali oggi. È una realtà fatta di sofferenza sistemica, invisibilizzata, negata. Ma non mi fermo lì: scelgo di concentrarmi sulla vita che viene salvata, su chi riesce a sottrarsi a quella macchina di morte, e mi penso sua alleata. È lì che si apre uno spiraglio, una possibilità. Voglio che anche chi guarda le mie opere si soffermi su questo: sulla vita che resiste, che si salva, che continua. Perché se non pensiamo alla speranza, non possiamo davvero costruire un cambiamento. Dobbiamo tornare a pensare alla speranza come a una forza attiva, radicale. Anche nell'inferno, c'è sempre una vita che può essere salvata”.

Ed è ciò che è accaduto nel 2018 tra le strade affollate di Palermo e del mercato

della Vucciria durante la biennale nomade Manifesta 12, nell'ambito del progetto Border Crossing. Qui, Tiziana Pers ha realizzato una delle performance più significative della serie *Art_History*, intitolata *Art_History / Vucciria*. Nei quattro giorni di azione, il progetto è diventato un racconto collettivo, una favola urbana che si diffondeva nel quartiere come un piccolo miracolo quotidiano. Ogni mattina all'alba, dopo aver firmato i contratti di scambio e sistemato pesci e polpi vivi in secchi d'acqua con ossigenatori, l'artista attraversava le strade di Palermo in un rituale di salvezza che coinvolgeva anche i venditori di spezie, verdure e pesce. La salutavano, sbirciavano nei contenitori, le chiedevano al ritorno: "Sono arrivati al mare? Sono ancora vivi? Ce l'hanno fatta?". Uno dei momenti più toccanti fu la liberazione di un polpo che, inizialmente esitante, trovò infine la via della libertà tra le onde del mare siciliano. L'atto commosse anche i passanti, tra cui un giovane straniero che, colpito dalla scena, esclamò: "Poverini...", e poi scambiò due battute con l'artista: "ma chi sei tu?", "sono un'artista, e questa è la mia performance", "non pensavo che l'arte potesse essere così bella...". Nel pomeriggio, nell'atelier della residenza artistica – aperta al pubblico – Pers dipingeva i quadri destinati ai pescivendoli. In questo modo, il gesto si completava in un cerchio tanto simbolico quanto materiale: dall'azione performativa alla restituzione pittorica. Un rituale quotidiano, intimo e corale, che trasformava lo spazio urbano in un teatro di relazione, riflessione e possibilità.

Articolo II. In piazza

Nel corso degli anni, Tiziana Pers ha realizzato decine di cartelloni in cartone, portati in piazza durante numerose proteste pubbliche. Li dipinge direttamente in strada, un gesto che suscita curiosità e invita alla partecipazione. Questa pratica di intervento visivo e militante trova uno dei suoi momenti più intensi nella serie *Hands Off Sanctuaries!* (Sairano, 20/09/2023), realizzata in risposta all'uccisione dei maiali ospitati in un rifugio nei pressi di Pavia. In quell'occasione, le forze dell'ordine sgomberarono violentemente il rifugio, manganellando e trascinando le attiviste che cercavano di proteggere gli animali. Pers ha dipinto i

nove ritratti su cartoni di circa 60 x 50 cm ciascuno, pensati per essere portati in corteo durante la manifestazione nazionale di protesta tenutasi a Milano nell'ottobre 2023, alla quale parteciparono oltre 10.000 persone, e successivamente a Roma, nel corso della manifestazione del mese seguente, che vide la presenza di 7.000 partecipanti.

In entrambe le occasioni, nove attiviste e attivisti portarono i ritratti in corteo, facendosene carico come dichiarazione personale e collettiva, come gesto di testimonianza e resistenza.

Riferendosi ai cartoni dipinti, Tiziana Pers racconta: "Questa parte del lavoro, sviluppata direttamente durante le manifestazioni, è rimasta una costante nel tempo. In passato però non veniva esposta nelle mostre, ma per me è sempre stata parte integrante del processo. Per me, era importante dipingere in strada: perché le persone si avvicinavano vedendomi lavorare, attratte dal gesto pittorico, e solo in un secondo momento arrivava il senso più profondo di ciò che stavo facendo, il concetto che stava dietro quella pittura. Era un modo diverso, più graduale e forse più efficace, rispetto al semplice lanciare uno slogan. C'era sempre una fase pittorica, che per me resta fondamentale, anche se magari si tratta solo di pochi tratti, di qualche pennellata. Ecco, per me coniugare questi due aspetti – il gesto pittorico e l'urgenza del mutamento – è essenziale. Così come è fondamentale continuare a definirmi artista e attivista, senza separare mai del tutto le due dimensioni".

Attualmente, i ritratti della serie *Hands Off Sanctuaries!* sono esposti al museo pubblico d'arte contemporanea EM T (EMST) di Atene, nell'ambito della mostra internazionale *Why Look at Animals? A Case for the Rights of Non Human Lives*, in programma fino a gennaio 2026, a testimonianza del riconoscimento internazionale della pratica dell'artista.

Articolo III. Liberi Tutti

Nel doppio movimento dentro/fuori, arte/piazza, Tiziana Pers porta al centro di Studio Lombard DCA un'azione di strada. Che cosa accadrà? Nel momento

in cui si scrive, possiamo solo immaginarlo. Durante l'inaugurazione, mentre il pubblico si concentra sull'allestimento, sulle opere e sulle conversazioni di rito, l'artista scardina gli schemi con un gesto fisico, pensato per sorprendere e interrogare. Senza preavviso, irrompe nello spazio espositivo con una bomboletta spray. Il gesto è rapido, sicuro: si dirige verso una parete bianca e scrive il motto che dà il titolo alla mostra: "Liberi Tutti". Un'azione pensata per destabilizzare la ritualità dell'evento e restituire all'arte la sua dimensione viva, reale, disobbediente. Il motto, incisivo e politico, emerge da una pratica militante e si impone nello spazio protetto dello studio, trasformandolo in un luogo di tensione. Il pubblico da spettatore diventa testimone, chiamato a scegliere: restare neutrale o prendere posizione? E poi, cosa farà fuori da questo spazio? Se è facile schierarsi a parole, o dietro a una tastiera, quanti davvero si metteranno in gioco nella sfera pubblica? Questa irruzione performativa vuole essere un atto di resistenza al controllo e alla formalizzazione dell'arte. Ma è anche l'inizio di un discorso collettivo, una dichiarazione d'intenti. Prosegue la ricerca avviata dall'artista con *Meat Is Murder* (2018), performance realizzata per *RAID_ Manumission Motel* a Bologna, dove Tiziana Pers scrisse su un muro la celebre frase, titolo dell'album dei The Smiths. Qui, il motto è affermativo, liberatorio, proiettato verso un futuro. Il gesto, così, non solo resiste e irrompe: costruisce.

"Liberi Tutti" cita infatti una vicenda chiave del 2012, un momento storico di disobbedienza civile che ha segnato l'immaginario collettivo e ha contribuito alla chiusura di uno dei più noti allevamenti-lager italiani: Green Hill, a Montichiari (Brescia). Durante un corteo contro la vivisezione, diversi attivisti abbattono la recinzione dell'allevamento e liberarono quasi un centinaio di cuccioli di Beagle destinati ai laboratori. Ne seguì un processo che portò alla condanna della multinazionale responsabile e alla liberazione di oltre 2700 cani. In mostra vi è anche un nuovo lavoro inedito dedicato a quell'episodio, che intende restituire la forza iconica di quel gesto e la complessità etica che lo sostiene: la rottura di un confine materiale come atto di rivendicazione del diritto alla vita, alla libertà, alla

coesistenza. L'opera riattiva la memoria visiva ed emotiva di quel giorno, facendo dialogare il linguaggio dell'arte con le pratiche di attivismo e liberazione animale. Come in un controcanto visivo, la canzone *Liberi Tutti* dei Subsonica – concessa allora alla LAV per un video commemorativo – ritorna qui come slogan, evocando la fine della prigionia. E si apre a una visione più ampia: quella di un mondo che rinuncia alla violenza sistemica, alla reclusione e alla morte, per instaurare relazioni di rispetto e interdipendenza tra specie. Il titolo *Liberi Tutti* evoca, non da ultimo, non solo un grido di liberazione, ma anche una memoria e una pratica condivisa: quella del gioco infantile. "Tana, liberi tutti!" è la frase rituale usata in vari giochi, come nascondino e acchiapparella, che scioglie la prigionia, che salva, che riporta i corpi dei partecipanti al movimento e alla relazione. Un momento di tregua per tornare a correre di nuovo insieme.

Come nel gioco, nessuno si salva da solo: serve qualcuno che gridi per liberare gli altri: "Il gesto di aprire una gabbia può essere più che simbolico: può cambiare la vita. Non solo di chi esce."

RISPETTO
PER OGNI



TIZIANA PERS



Nata a Palmanova nel 1976. Artista visiva e attivista, concentra la sua ricerca sui temi della questione animale, della giustizia ecologica e dei parallelismi tra le diverse forme di discriminazione e dominio. Fin da quando era bambina ha salvato dalla macellazione più di 300 animali non umani, e collabora in modo continuativo con zoologi, scienziati, zooantropologi e veterinari. Lavora con differenti media: azioni pubbliche performative, video, installazioni, sculture, fotografie, disegno e pittura. Laureata con lode, ha conseguito un PhD presso l'Università degli Studi di Udine in letterature comparate con una ricerca sul dialogo tra arti visive e letteratura. Co-ideatrice e direttrice artistica del metaprogetto RAVE East Village Artist Residency, raccontato nell'ultimo libro

L'altro RAVE, Quodlibet ed. a cura di D. Capra e N. Covre. Ha collaborato con filosofi, poeti e storici dell'arte in differenti pubblicazioni. Tra le altre: *Animal Performance Studies*, DAMS Bologna; *Ecosustainable Narratives*, Cambridge Scholars Publishing; *Animot 1: Jackie D*, curato da M. Ferraris e L. Caffo; *Elephant Woman Song*, con N. Molebatsi, Forum ed. e *Animality in Contemporary Italian Philosophy* curato da F. Cimatti.

Tra le sue ultime performance, mostre personali e collettive: *Why Look at Animals? A Case for the Rights of Non-Human Lives*, 2025/2026, EMST Museo Nazionale d'Arte Contemporanea Atene, a cura di Katerina Gregos; *The Age of Remedy*, 2025, performance al PAV Parco Arte Vivente con Fondazione Garuzzo, Torino, a cura di Olga Gambari; *Connexxion*, 2025, ex carcere di Sant'Agostino, Savona, a cura di Livia Savorelli; *Ricette della Terza Terra per un convivio post-antropocentrico*, 2025, progetto partecipativo realizzato con Cittadellarte e UNPLI FVG; *Terza Terra. Michelangelo Pistoletto e Cittadellarte a Villa Manin*, 2024/2025, Villa Manin di Passariano, a cura di Guido Comis e di Paolo Naldini; *Il Tempo della Comunanza* a cura di Olga Gambari, 2024, Castiglia di Saluzzo / Fondazione Garuzzo; *Materie (sulla linea temporale del progresso, la vita danza in cerchio)*, 2024, Forte di Exilles, a cura di Francesca Disconzi e Federico Palumbo; *Nutrimento per un convivio post antropocentrico*, 2024, performance all'Accademia di Belle Arti di Roma, festival Ripetta222; *La lunga estate calda*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, a cura di Claudio Libero Pisano, 2023/2024; *The Age of Remedy* première alla Casa degli Artisti di Milano / residenza Koinotes. *La comunità germinativa*, 2024, con RAVE e Osservatorio Futura in collaborazione con Triennale Milano; Premio Lissone, MAC Museo di Lissone, 2023, curato da Francesca Guerisoli, sezione Gran Premio/Pittura come pratica progettuale a cura di Gabi Scardi.

Sue opere e performance sono state presentate in numerosi altri contesti in Italia e all'estero, tra cui: AAA Animal Among Animals, Spazzapan Galleria Regionale d'Arte Contemporanea di Gradisca; Ludwig Museum, Budapest; Artissima, Torino; Arkad / MANIFESTA13, Marsiglia; Contrappunto, Museo Casa Cavazzini, Udine; Ex Wunderkammern, doppia personale con Regina José Galindo, Museo Nazionale di Storia Naturale, Sofia (BG); Nestx@TheIndependent, Museo MAXXI, Roma; PAC Padiglione d'Arte Contemporanea Milano; Sustainable Art Projects Caught on Video, EDRA50 Brooklyn, NYU; BorderCrossing e.c. MANIFESTA12, Palermo; Seoul Biennale of Architecture and Urbanism; Musée de la Chasse et de la Nature, Parigi; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; Italian Market Hong Kong; Prix-Pictet Palais De Tokyo, Parigi; Old Police Station, Londra; 53. Biennale di Venezia e.c.; Vicino Lontano / Premio Terzani; Novosibirsk State Art Museum, Russia; N.Est Project Room Museo MADRE, Napoli. In Italia è rappresentata da Prometeo Gallery di Milano.

Ha tenuto conferenze e lectures in numerose università e accademie in Italia e all'estero, tra cui: Triennale Milano; Museo MAXXI Roma; Politecnico di Milano; NABA Milano; Accademia di Belle Arti di Brera, Milano; Accademia di Belle Arti di Palermo e di Venezia; Università degli Studi di Udine; DAMS Bologna; École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

La sua ricerca è oggetto di studio da parte di studenti e accademici, che le stanno dedicando ampio spazio in tesi di laurea e di dottorato di ricerca. Tra queste: Antispecismo e Pratiche Curatoriali in Italia: biennali, pubblicazioni e nuove prospettive per una coesistenza multispecie, di Miriam Muscas, 2025, Accademia di belle Arti di Brera, Milano, Corso di Visual cultures e pratiche curatoriali; La questione animale: Santuari per animali libero, Antropocene e nuovi immaginari, tesi di Antropologia, di Federica Marra, 2025, Università Ca' Foscari di Venezia, Corso di laurea magistrale in Antropologia culturale; Crisi del capitalocene. Il ruolo inclusivo, ovvero politico, dell'arte tra pratica e critica, di Marika Riccetti, 2024, Università degli Studi dell'Aquila, Corso di Laurea in Beni Culturali; Pratiche di coesistenza. L'esperienza di RAVE East Village Artist Residency, di Martina Macchia, 2023, Accademia di Belle Arti di Roma, Tesi di laurea in Museologia del Contemporaneo; Le Tournant animal dans l'art contemporain (de 1960 à nos jours), approche écoféministe, tesi di dottorato di Mylène Ferland, 2022, MICA, Université Bordeaux-Montaigne, Francia; Corpo animale. Jannis Kounellis, Vettor Pisani, Damien Hirst, Jan Fabre, RAVE, di Sara Calandra, 2021, Accademia di Belle Arti di Brera, Dipartimento di Arti Visive.

www.prometeogallery.com/it/artista/tiziana-pers

www.tizianapers.com/about/

www.raveresidency.art

contatti:

348 7450871

pers.tiziana@gmail.com

Copertina

Tiziana Pers, Art_History, Donnalucata, 2020, performance, stampa a pigmenti su carta cotone Vision, Fotografia di Marcello Bocchieri

A seguire

Pag. 4 - Art_History - Vucciria 6, stampa su carta Canson Photo Rag, fotografia di Umberto Santoro, courtesy l'artista

Pag. 12 - Green Hill 1, 2025, olio e pigmenti puri su tela, cm 90 x 65, courtesy l'artista, RAVE East Village Artist Residency e Prometeo gallery

Pag. 22 - Art_History - Alice 2021 contratto su carta, courtesy RAVE East Village Artist Residency e Prometeo gallery

Pag. 33 - Art_History - Alice 2021 olio e pigmenti puri su tela cm 100 x 80, courtesy l'artista, RAVE East Village Artist Residency e Prometeo gallery

Pag. 39 - RAVE_IL TEMPO VENTURO 2023 07 02 Franco Broccardi, Copper, Wendy e Tiziana Pers, fotografia di Ketty Gratton

Pag. 49 - Art_History - Donnalucata, 2020, performance, stampa a pigmenti su carta cotone Vision, fotografia di Marcello Bocchieri

Pag. 56 - HANDS OFF SANCTUARIES! Sairano, Italy 09-20-2023_2023, azione collettiva durante la manifestazione a Milano, stampa su carta cotone

Pag. 63 - In sua voce, 2020, acrilico su cartone, cm 49 x 40, courtesy RAVE East Village Artist Residency e Prometeo gallery

Pag. 69 - Killing is Murder, 2025, acrilico su cartone, cm 180 x 104, courtesy RAVE East Village Artist Residency e Prometeo gallery

Pag. 75 - Meat Is Murder, 2018, performance, Manumission Motel, Bologna

Pag. 84 - Rispetto, 2015, acrilico su cartone, courtesy RAVE East Village Artist Residency e Prometeo gallery

